المنظمة العربية للترجمة

بيار لرتوما

مبادئ الأسلوبيات العامة

ترجمة

محمّد الزكراوي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

مـبـادئ
الأسلوبيات العامة

لجنة اللسانيات والمعاجم:

بسّام بركة (منسّقاً)
حسن حمزة
سعد مصلوح
الطيّب البكّوش
علي أزرياح
سامي عطرجي

المنظمة العربية للترجمة

بيار لرتوما

مبادئ الأسلوبيات العامة

ترجمة

محمّد الزكراوي

مراجعة

حسن حمزة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
لرتوما، بيار
مبادئ الأسلوبيات العامة/ بيار لرتوما؛ ترجمة محمّد الزكراوي؛ مراجعة حسن حمزة.
432 ص. - (لسانيات ومعاجم)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-2066-2
1. اللغة، علم. 2. الإنشاء الأدبي. أ. العنوان. ب. الزكراوي، محمّد (مترجم). ج. حمزة، حسن (مراجع). د. السلسلة.
401

Larthomas, Pierre
Notions de stylistique générale



المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2011

المحتويات

توطئة

كتب فلوبير(*) (Gustave Flaubert) في إحدى رسائله إلى لويز كوليه (Louise Colet) سنة 1853[1]:

«يبدو لي النقد الأدبي شيئاً جديداً تماماً علي القيام به.. إن هؤلاء الذين هجموا عليه إلى يومنا هذا ليسوا من أهل الصناعة. نعم، لعلهم يعرفون تشريح الجملة، غير أنهم لا يفقهون شيئاً في فيزيولوجيا الأسلوب».

وزاد فكرته إيضاحاً في ما بعد، في رسالة إلى جورج صاند(**)، قال فيها:

[تجدر الملاحظة إلى أن جميع الهوامش المتسلسلة هي من أصل الكتاب، أما الهوامش المصحوبة بإشارة (*)، والموضوعة بين [] فهي من وضع المترجم].

(*) غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert 1821 - 1880): من مشاهير الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر. أشهر رواياته **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*) كان من أساطين الواقعية، والدعاة إلى تنقيح الأسلوب؛ شديد الطلب للفظ الصحيح الفصيح، والعبارة الجزلة. ولويز كوليه: أديبة فرنسية (1810-1876). كان لها منتدى يختلف إليه مشاهير أدباء الوقت من سنة 1842 إلى سنة 1859. ولها مع فلوبير مراسلات ذاع صيتها.

(1) *Correspondance*, Pléiade, t. II, p. 445.

(**) جورج صاند (George Sand): لقب شهرة الروائية الفرنسية أورور دوبان (Aurore Dupin 1804 - 1874). نافحت عن حقّ النساء في العشق. وتأثرت في بعض

«كان الرجل في زمن لاهارب (La Harpe) نحوياً، وفي زمن سانت بوف وتاين مؤرخاً. متى يكون «فناناً»، فناناً لا غير، لكن فناناً حقيقياً؟ وأين ترى نقداً يعنى بالعمل في ذاته عناية شديدة؟ لقد أمعنوا في تحليل الوسط الذي نشأ فيه العمل، وفي الأسباب التي أدت إليه؛ أما الشعرية «الفطرية» التي يصدر عنها، أما تأليفه، أما أسلوبه، أما رأي المؤلّف، فإنّهم «لم يعنوا بها قط»[2].

وفي حديث فلوبير عن «فيزيولوجيا الأسلوب» وعن «الشعرية الفطرية»، وفي شكواه من انعدام الدراسات، دعوة إلى إنشاء علم جديد يضاف إلى اهتمامات النحاة والمؤرخين، وهو العلم الذي أطلقنا عليه منذ القرن الماضي اسم «الأسلوبيات»[*].

وهذا لفظ يجهله كثير من الناس. ومن الممكن أن نحصر معناه حصراً دقيقاً بتسميته علم الأسلوب؛ لكن ما هو الأسلوب؟ إنه كل شيء عند فلوبير وعند كثير غيره؛ وقد اكتفى في تعريفه بأنه ـ متى كان

= رواياتها بفكر روسو. ولاهارب (Jean François de laharpe) (ويلقب La Harpe أو Laharpe 1739 - 1803)، شاعر مسرحي، وناقد فرنسي. لا يعد من فطاحل المسرح ولا من كبار النقاد. وسانت بوف (Charles Augustin Sainte - Beuve) كاتب فرنسي (1804-1869). خاب أمله في الإبداع الأدبي فاستحال ناقداً. وكان يبني نقده على الوثائق الحقيقية، مع شيء من الحدس. وتاين (Hippolyte Taine 1828-1893) ناقد أدبي فيلسوف مؤرخ فرنسي. اتخذ الحتمية مبدأ، فجعل من الوسط الجغرافي والاجتماعي ومن المرحلة التاريخية عناصر لتفسير الإنتاج الأدبي.

(2) Lettre du 2 Février 1869, *Correspondance Gustave Flaubert George Sand*, Flammarion, p. 215.

(*) في المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات **«علم الأسلوب» (Stylistics** Stylistique). والجاري على ألسنة المشتغلين بهذا الشأن اليوم: «الأسلوبية». وقد آثرنا ـ لا جرياً على «خالف تعرف»، بل توخياً للتناظر في بنية أسماء هذه العلوم الدخيلة ـ أن نقول «الأسلوبيات»، كالإعلاميات والإلهيات والطبيعيات (قديماً) واللسانيات والجماليات؛ وهذه كلها في الفرنسية مفرد لا جمع.

رائقاً ـ عربون الدوام للعمل الأدبي. قال بوفون[3] : «لا يخلّد الدهر من المؤلّفات إلا أجودها كتابة» . ولك أن تعكس كلامه فتقول: لا يخلّد الدهر من الأعمال (وما سواها يطويه النسيان) إلا تلك التي أُجيدت كتابتها[4] ؛ ولك أيضاً أن تقول (وفي قولك بعدُ ما فيه):

«إذا خلّد الدهر عملاً أدبياً فذلك وحده حجة على أنه جيد الكتابة» . وفي ذلك ـ والحديث ذو شجون ـ إبطال لحكم الآخذين على بلزاك أنه «روائي فذّ لا يجيد الكتابة» .

إن الأسلوبيات علم وليد الأمس القريب. ولا شكّ في أنه لمّا يحن أوان تدوين تاريخه، غير أنه تقلبت به الأحوال كثيراً. وقد ظنوا أحياناً (أو اجتهدوا في أن يُظن) أنه يُحتضر أو أنه مات[5]، إلا أن

---

(3) في: Georges-Louis Leclerc Buffon, *Discours sur le style*,
وهو خطاب (في الأسلوب) ألقاه في الأكاديمية الفرنسية، يوم 25 آب/ أغسطس 1753. وهذا المعنى تداوله بعده كثير من الكتاب (منهم شاتوبريان ومدام دو ستايل وغيرهما).

[بوفون (Georges Louis -Leclerc, comte de Buffon 1707 - 1788): كاتب فرنسي. كان من علماء الطبيعة؛ فكان حريصاً على تنظيم أفكاره وترتيبها، مجتهداً في التوفيق بين الأسلوب والموضوع المطروق. وشاتوبريان (François René Chateaubriand 1768 - 1848)، كاتب فرنسي شهير. كانت له رحلات إلى الغرب والشرق. وفي بعض مؤلّفاته إرهاصات المذهب الرومنسي. أما مدام دو ستايل (Mme de Staël) فإنه لقب جرمين نيكر (Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein 1766 - 1817)، كاتبة فرنسية. كان لها نادٍ يرتاده المعارضون لنظام الوقت. وكانت في سيرتها ومؤلّفاتها مثالاً للأيديولوجية الرومنسية. وهي من الدعاة إلى تجديد الأجناس الأدبية].

(4) وقد قال مثل ذلك كثيرون منهم جول رونار (Jules Renard): «ومع ذلك لن يقدر كابو على مقاومة الدهر؛ فالتخليد يعشق الأسلوب» (*Journal* du 10 Octobre 1906).

[ألفريد كابو (Alfred Capus 1857 - 1922): صحافي روائي مسرحي فرنسي. أبرز مؤلّفي المسرح الشعبي قبل الحرب العالمية الأولى. وجول رونار (1864-1910)، كاتب فرنسي. يؤثر عنه قوله: «أسلوبي يأخذ بخناقي»].

(5) راجـــــع: Michel Arrivé, «Postulats pour la description linguistique des textes littéraires,» *Langue française*, no. 3, pp. 4-13.

كثرة الأبحاث فيه وجودة النتائج المحصل عليها تشهدان على أنه ينبض بالحياة وأنه في نمو مطرد. ولئن حلّ هو محل الخطابة القديمة(*) فلها هي أفضال كثيرة عليه. وعلاقاته باللسانيات وثيقة، ولابدّ من ضبطها باستمرار؛ ويكفينا الإشارة هنا إلى أن اللساني يمكن ألا يكون أسلوبياً، بينما لابدّ للأسلوبي من أن يكون أيضاً، ولو بقدر ضئيل، لسانياً. والأسلوبيات من العلوم الإنسانية ومن العلوم النقدية؛ فهي تعالج الأقوال(**) وتنظر في الجانب الجمالي منها فتُصدر فيها أحكامَ قيمة[6]. ومواضيع البحث في هذا المجال لا

(*) [لفظ Rhétorique أصله يوناني، ومعناه الخطابة. وباسم «الخطابة» عرف كتاب أرسطو منذ أن ترجم أول مرة (راجع **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، نشر عبد الرحمن بدوي، و**تلخيص الخطابة**، لابن رشد). وفي الشطر الثاني من القرن العشرين صارت «الخطابة» فجأة تسمى «البلاغة». ذلك أن التراجمة إلى العربية وجدوا ذلك اللفظ الأعجمي منطلقاً على ما عرفوا أنه البلاغة في تراثنا، فقالوا فيه «البلاغة»، إما لأنهم لم يعرفوا أنه قد سمي «الخطابة» في النصوص العربية القديمة، أو لأنهم عرفوا ذلك واستقصروا معناه فسموه «البلاغة». ولا يسعنا اليوم إلا أن نعود إلى هذا العلم فنطلق عليه اللفظ الذي سمي به، وهو اللائق به حقاً، وهذا الكتاب شاهد عليه، وهو «الخطابة»، لاسيّما ـ كما ستراه ـ في الفصل الثالث من الجزء الثاني المعقود للخطبة. هذا ولا يمتنع ـ كما ستراه ـ حمل Rhétorique على معنى «البلاغة»، لكن ليس بإطلاق كما هي حال القوم اليوم].

(**) تستعمل اليوم في العربية كلمتان مقابل كل واحدة من الكلمتين الفرنسيتين Enoncé وEnonciation، هما على التوالي الملفوظ والمقول، والتلفظ والقول. وقد آثرنا مقابل الأولى لفظ «القول»، ومقابل الثانية عبارة «فعل القول»، لعموم «القول» وخصوص «اللفظ». وبلزاك (Honoré de Balzac 1799 - 1850) من أشهر الروائيين الفرنسيين، له **الكوميديا الإنسانية** (وفيه معارضة لـ «الكوميديا الإلهية»)، وهو اسم أطلقه سنة 1841 على مجموعة من رواياته. وكان واقعي المذهب لأنه أراد وصف المبادئ الطبيعية التي تحكم المجتمع الإنساني؛ فكان يرى أن التفاصيل هي أفضل ما تتميز به هذه الأعمال التي تسمى خطأ روايات.

(6) راجع في هذه القضايا جميعاً وقائع الندوة (المنظمة في تشرين الأول/ أكتوبر 1991) *Qu'est-ce que le style?* (Paris: PUF, 1994).

[في **المعجم الفلسفي** (1/ 490): «وفرقوا بين أحكام الوجود (Jugements d'existence) وأحكام القيم (Jugements de valeur)» فقالوا: إن أحكام الوجود أحكام خبرية، تحمل صفة حقيقية على موصوف حقيقي؛ على حين أن أحكام القيم أحكام إنشائية، تتضمن تقديراً لقيمة =

حصر لها؛ واعتبر ذلك بالرجوع إلى فهارس المراجع، وسترى فيها في صدد مؤلّف واحد (موليير مثلاً؛ لا، بل بلزاك) أن البون شاسع بين الدراسات التي عالجت في الأعمال الأدبية «المضمون» وتلك التي عالجت «الشكل». أما التمرين المعروف المسمّى «شرح النص»، فإما ينعدم فيه الحديث عن الأسلوب، وإما يُكتفى فيه بالإشارة إلى أنه «ملوكي» عند بوسويه و«متيقظ» في **كانديد**(*)؛ ولا مقنع في ذلك لأحد، لاسيّما الأسلوبي.

لقد رأيتُ عياناً أن التلاميذ يشقّ عليهم الانتقال من الشرح الأدبي إلى ما يسمّى دراسة الأسلوب، وتعترضهم في سبيل ذلك عقبات كثيرة. وبين أيديهم لتخطيها نوعان من المؤلّفات: في بعضها معالجة لقضايا عامة في اللسانيات أو في الأسلوبيات، وفي بعضها الآخر نماذج مزعومة للتحليل قوامها نصوص مختارة بعناية. أما النوع **الأول** فأغلبه لا يُقرأ بسهولة، ويقتضي في قارئه ثقافة ليست في متناول تلامذتنا المبتدئين؛ وأما النوع **الثاني** فجيده كثير، لكن لا يستطيع الإفادة منه حقاً سوى القارئ المُلمُّ بفعل القول. وهذا مثال على ذلك: فدراسة استعمال أزمنة الأفعال في نص من النصوص

= الشيء. فإذا قلت: «زيد في الدار» كان حكمك وجودياً أو خبرياً أو تقريرياً (Jugement constatif)؛ وإذا قلت: «العلم أفضل من الجهل» كان حكمك حكماً إنشائياً، أو حكم قيمة أو تقويم»].

(*) موليير (Jean-Baptiste Poquelin 1622-1673): مؤلّف مسرحي هزلي وممثل فرنسي مشهور؛ وموليير (Molière) لقب له. مسرحياته كثيرة اقتبس العرب عدداً منها. وبوسويه (Jacques Bénigne Bossuet 1627-1704)، حَبْر كاتب خطيب فرنسي أسلوبه مثال اتحدت فيه الجملة اللاتينية بالاستعارات المستوحاة من العهدين القديم والجديد. كان معلم ولي عهد ملك فرنسا وزعيم الكنيسة فيها، ينافح عنها في وعظه ومناظراته. و**كانديد** (*Candide ou l'optimisme*) (الغر أو التفاؤل) خرافة فلسفية لفولتير (1759) ينقض فيها الإفراط في التفاؤل المنسوب إلى لايبنتز (Leibniz) ويوصي بحكمة عملية.

تقتضي من صاحبها أن يكون عارفاً ببضعة أمور بسيطة عن الأزمنة الحكائية المختلفة وعن الطريقة التي يمكن أن يستعملها بها الروائي أو المؤلّف المسرحي.

ويبدو لي أن بين تلك الأبحاث العامة المتعالمة وبين هذه التمارين في الأسلوبيات التطبيقية ثغرة يوَد هذا الكتاب أن يسدها. والغاية الصريحة منه إعادة النظر في بعض النتائج الجزئية واستكمالها ووضعها الموضع اللائق بها في تحليل يكون شاملاً. وقد نبه جورج مونان[7] إلى أن «الفهم السوي غير كافٍ لقيام تحليل علمي ما لم يندمج في مذهب برمته ذي طابع إجرائي»؛ وهذه ملاحظة نفيسة، عبّر عنها بألفاظ أخرى دومون فقال[8]:

> «ليس العلم جمعاً للوقائع الثابتة، بل إن تشييد العلم هو شرح ما لا يخفى على أحد، مع التعبير فوق ذلك عن الأسباب العقلية التي تسلك في نظام واحد مجموع الملاحظات المنتشرة».

وإذا صحت هذه الملاحظات ـ ونحن نراها صحيحة سليمة ـ فليس المطلوب إضافة نظرية جديدة تدعي التميز بأصالة تخصها، بل المراد في الأغلب الأعم الوقوف على أبسط الوقائع، والعود إلى «ما لا يخفى على أحد»، أو قُلْ إلى ما لا ينبغي لأحد أن يجهله، وتعيين «مذهب برمته ذي طابع إجرائي». ومتى نُعتت مجموعة من الأبحاث بأنها علمية فإنما ذلك تنبيه إلى أنه يمكن تعيين مجال نشاطها، وعرض منهجها في التحليل، والجمع بين الوسائل

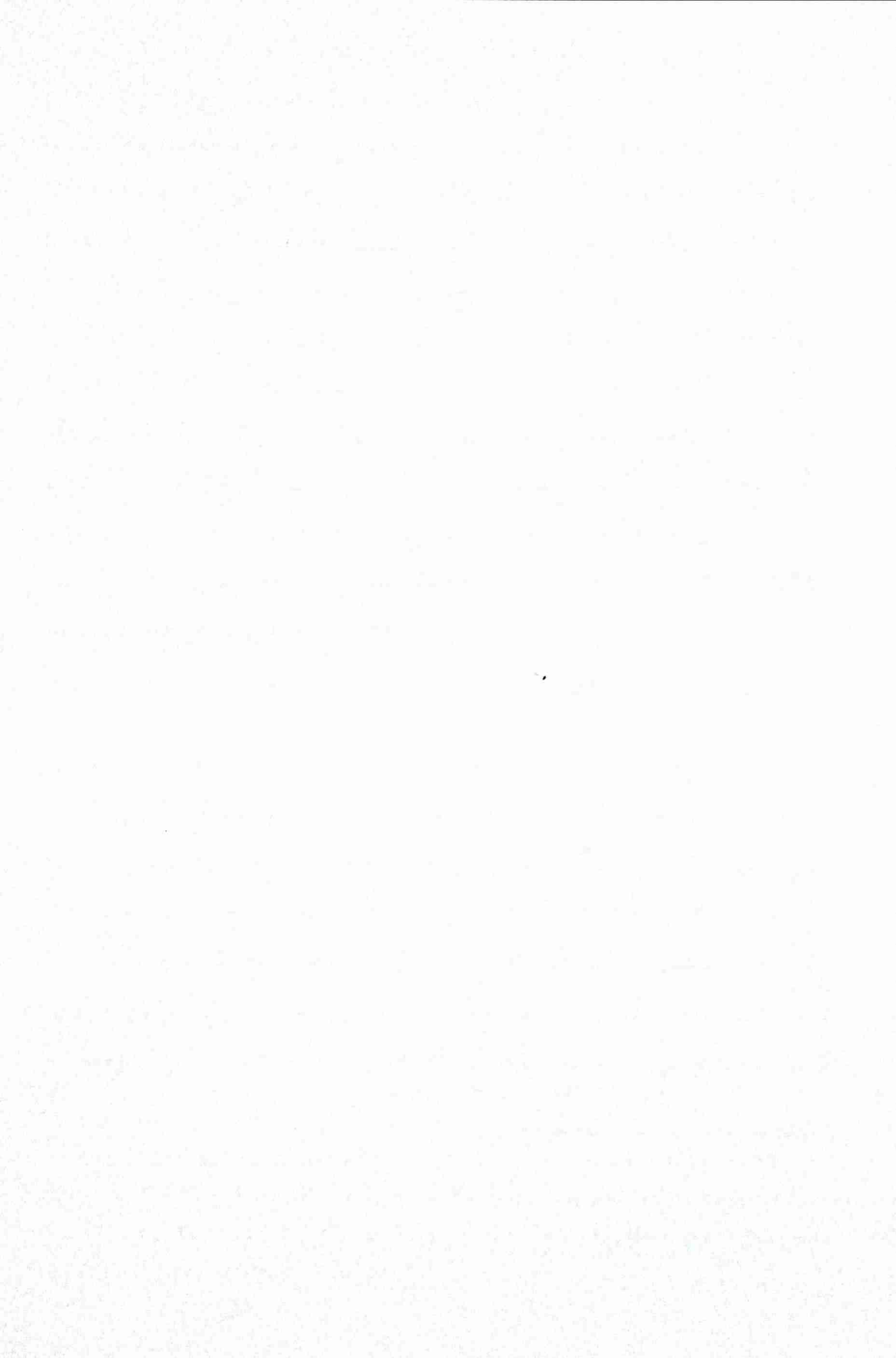
---

(7) Georges Mounin, *La communication poétique* (Paris: Gallimard, 1969), p. 256.

(8) في مقدمة جان بول دومون (Jean-Paul Dumont) للجزء الخاص بالفلاسفة قبل سقراط: *Présocratiques*, bibliothèque de la Pléiade.

المستعملة والنتائج المحصلة أياً ما كان ميدان تلك الأبحاث. أما الاصطلاح فلا يزال معضلة؛ ذلك أن الأسلوبيات علم جديد، اتخذ لنفسه مجموعة متباينة من الاصطلاحات، أخذ بعضها عن الخطابة القديمة، وبعضها الآخر عن علوم قريبة منه (كاللسانيات مثلاً أو الحكائيات(*))، وابتدع الباقي أحياناً لا لغرض سوى اللعب أو التعالم، أي من غير ضرورة. ونتج من ذلك في أغلب الأحيان اضطراب كثير؛ ذلك أن الاستكثار من الألفاظ أو من المعاني المختلفة للفظ الواحد يطبع النص بطابع التعمق؛ نعم، لكنه تعمق لا حقيقة له، وإنما يكشف عن فراغ في الفكر أكثر مما يخفي منه. ولابدّ للاصطلاح الجيد أن يكون قدر المستطاع بسيطاً دقيقاً متجانساً. ولم نألُ في هذا الصدد جهداً في التنظيم والضبط. وعسى أن يكون هذا الكتاب نِعم العون في استكشاف هذا المجال من البحث، وهو مجال واسع عريض، وأن تتحقق به نوعاً ما أمنية فلوبير.

(*) ترجمنا Narratologie (الحكائيات)، كما قلنا الأسلوبيات. ويقال فيه السرديات، غير أننا نرى ما اخترناه أولى، لأن مجموعة من الاصطلاحات من لفظه ومعناه تدور معه (هي: الحكي والحكاية والحاكي والمحكي له).



مدخل

الأسلوبيات هي علم الأسلوب. لكن ما هو الأسلوب؟ وبم صارت الأسلوبيات علماً؟

تفيدنا القواميس الموضوعة في أصول الألفاظ أن لفظ «الأسلوب» في الفرنسية، وهو style، لفظ دخيل من أصل لاتيني هو stilus؛ وهو على العموم كل شيء على هيئة الساق المسنونة (كالوتد)، وعلى الخصوص المنقش الذي كانوا يكتبون به على ألواح الشمع. ثم صار هذا اللفظ كناية عن طريقة الكتابة وخصائص العبارة. وفي قواميس اللغة الفرنسية المتداولة اليوم[1] تفاصيل توضح أن لفظ الأسلوب فيها إنما كان يُطلق أولاً على طريقة التعبير باللغة؛ ثم تداولته فنون المكان والزمان، حتى صار آخر الأمر يُراد به السلوك ونمط الحياة[*]. وغني عن البيان أننا لن نستعمله هنا إلا بمعناه

---

(1) قارن مادة Style على الخصوص في المعاجم الآتية: *Grand Larousse de la langue française*, *Le Grand Robert*, 2ème édition, et *Trésor de la langue française*.

(*) يصدق هذا الكلام أيضاً على لفظ «الأسلوب» في اللغة العربية؛ فقد تدرج من الدلالة على «السطر من النخيل» إلى «كل طريق ممتد»؛ فإلى «الوجه والمذهب»؛ فإلى «الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه»، بل له في العربية معنى ليس لنظيره في الفرنسية؛ يقال: «إن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبراً». هذا ما جاء في **لسان العرب**. أما ابن فارس فلم يذكر أي واحد من هذه المعاني في مادة (س ل ب) في **معجم مقاييس** =

الأول، وأننا لن نُطلقه إلا على الأقوال، لأن «القول» هو كل طريقة في التعبير باللغة. وعلى هذا يُقال: أسلوب المؤلّف الفلاني، وأسلوب هذا المذهب الأدبي أو ذاك، وأسلوب هذا العصر أو ذاك؛ وعليه أيضاً يُدرس أسلوب مارو(*) أو أسلوب التصنع أو أسلوب الشعراء الجوالين(**)؛ وعلى ذلك الوجه أيضاً نعتوا أسلوب بوسويه بأنه «جليل»، وأسلوب فولتير(***) بأنه «حاد». . . إلخ. لكن كثرة جريان هذه الاستعمالات لا تعني أنه من اليسير التوصل إلى تعريف دقيق للفظ الأسلوب. فقد شرحه الكُتاب وشرحه نقادهم بصيغ شديدة التنوع[2]، سنذكرها في حينها. إلا أننا هنا ـ درءاً للبس ـ سنطلق ـ بصفة مؤقتة ـ عبارة «أسلوب القول» على مجموع خصائص القول الشكلية. ولنا هاهنا تنبيهان. **الأول** أن قولنا «الخصائص» ينبغي حمله

= **اللغة** له. وفي **دلائل الإعجاز** (361): «والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه». وفي **كشاف اصطلاحات الفنون**: «ولفظ الأسلوب ـ بضم الهمزة وسكون السين ـ المنير والطريق».

(*) مارو (Clément Marot 1496-1544): شاعر فرنسي. شعره ـ قيل ـ عبث لا يخلو من رونق. ألّف **رسائل**، وترجم **المزامير**، وله ديوان نُشر سنة 1532. وهو معدود في من كانوا وصلة بين كبار الفصحاء، وكان أبوه منهم، وبين مجموعة «الثريا». ورُمي بالزندقة فتغرب، ولم يغنِ عنه ولياه ملك فرنسا وملكة النافار شيئاً. نوّه بوالو ولافونتين بوضوح لغته وصفائها وبحسن استعاراته.

(**) هم التروبادور (Troubadour)، شعراء القرنين الثاني عشر والثالث عشر في الجنوب الغربي من فرنسا. وشعرهم نسيب فيه عفة، يتغنون به في قصور السادة. ويرى النقاد أن هذا الشعر أصله الزجل الأندلسي. راجع في ذلك ليفي بروفنسال، **أدب الأندلس وتاريخها**، ص 43-53.

(***) هو الكاتب الفرنسي المعروف. واسمه فرنسوا ماري أرويه (François Marie Arouet 1694-1778) ويلقب فولتير (Voltaire). نُفي إلى إنجلترا فوجدها بلداً عصري الاقتصاد، ليبرالي السياسة؛ فانقلب ينتقد بلهجة حادة مؤسسات بلده. واستقل قبيل وفاته بأرض تملكها، وانكب «يتعاهد جنته».

(2) راجع الشروح التي جمعها في غرة كتابهما: Pierre Guiraud et Pierre Kuentz, *La stylistique* (Paris: Klincksieck, 1970), pp. 3-16.

على أوسع معانيه، وإطلاقه للدلالة على مجموع الصفات (الحسنة أو السيئة) التي بها يكون الأسلوب أسلوباً. والثاني أن قولنا «الشكلية» يقتضي أن التمييز بين «المضمون» و«الشكل» أمر مسلّم لا لبس فيه. ونرى المجاراة فيه، مع التحرُّز في استعماله، وذلك لأنه تمييز قديم (فقد ميَّز أفلاطون[3] من قبلُ الأمور التي تُقال من طريقة قولها)، ولأنه جارٍ على حدّ سواء على لسان العامة في لغتهم الدارجة وعلى ألسنة الكتاب أنفسهم.

أما لفظ «الأسلوبيات» فأحدث من لفظ «الأسلوب»[4]: فهو من مستحدثات الثقافة الأوروبية. استعمله الألمان أولاً اسماً (هو stilistic) في الشطر الأول من القرن التاسع عشر؛ ثم تلاهم الإنجليز في ما بعد (وهو عندهم stylistic)[*]. وقد ورد أول مرة في الفرنسية سنة 1872 في قاموس **ليتريه**[5] (*Littré*)، دون الإشارة إلى أصله؛ لكن ينبغي التنبيه إلى أن شارل بالي قد استعمله في فجر القرن العشرين بمعنى خاص، صرح هو نفسه بأنه معنى «يفصله إلى الأبد» عن لفظ «الأسلوب». ذلك أن هذا اللغوي السويسري يرى أن «الأسلوبيات

---

(3) في الكتاب الثالث من **الجمهورية**: Platon, *La république*, III, p. 392 c.

(4) راجع ما جاء في لفظي «الأسلوبيات» و«الأسلوب» في: A. Semproux, «Notes sur l'histoire du mot style,» *Revue belge de philologie et d'histoire* (1961), pp. 126-146.

(*) قلت كذا في المتن؛ ولعله استعمال قديم، أو خطأ مطبعي؛ فالمستعمل اليوم إنما هو Stylistics.

(5) وكلامه عليه شديد الإيجاز؛ قال: «نظرية الأسلوب. الأسلوبيات اللاتينية (Théorie du style. La stylistique latine)». ولا ذكر للأسلوبيات في *Dictionnaire général* ولا في *Dictionnaire de l'académie*، 1878.

[**ليتريه** هذا من أشهر المعاجم الفرنسية، يطلق عليه اسم واضعه، وسماه هو **قاموس اللغة الفرنسية** (*Dictionnaire de la langue française*) وضعه بين سنتي 1863 و1872].

تعالج وقائع التعبير اللغوي المنظَّم بالنظر إلى مضمونها العاطفي، أي التعبير باللغة عن وقائع الإحساس وأثر وقائع اللغة في الإحساس»: وقد تبين أن هذا التعريف حصري جداً. لكن المتن المختار كان أيضاً محدوداً جداً: فقد أُقصيت منه الأعمال الأدبية لأن «الأديب يستعمل» فيها «اللغة استعمالاً إرادياً واعياً لغرض جمالي»، وجُعل فيه نصيب الأسد لدراسة اللغة الأم، في «صورتها التلقائية المتميزة التي هي اللغة الدارجة»[6]. لم يلتفت شارل بالي إذاً إلى هذه الأسلوبيات التي نجاري ألبير هنري في تسميتها الأسلوبيات «الأدبية»[7].

وبعد استبعاد هذا المعنى الخاص الذي انخدع به أكثر من قارئ كان لابدّ من دراسة استعمالات تلك الكلمة في العقود المتتالية. ويكفينا هاهنا الإشارة إلى أن مقالة أريفيه كان لها أثر سيء من وجهين. يتجلى **الأول** في أن هذا العلم قد «بار» أو كاد؛ فصار اللفظ الذي يطلق عليه مشبوهاً؛ ثم فعل «التهويل» (بالمعنى الذي قصده بولان)[8] فعله، فتُرك، وحلَّ محلّه لفظ «الشعريات»، مع أنه قد لا يخلو من لبس أيضاً. ويتجلى **الثاني** في أن الجهود اطردت لصَهر الأسلوبيات في اللسانيات، حتى صار الأسلوبي رجلاً مريباً؛ وظل كذلك، ربما لأن قَدَره أن يكون كذلك؛ وإنما ينبغي معرفة السبب.

وبناءً على التعريف الذي سقناه في ما تقدّم للفظ «الأسلوب» سنعرّف الأسلوبيات بأنها «علم الخصائص الشكلية في الأقوال».

---

(6) Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 3è éd. (Genève, Georg; Paris: C. Klincksieck, 1951), vol. 1, p. 16 et 19.

(7) A. Henry, *La stylistique littéraire*, dans: *Le Français moderne*, no. 1 (1972), pp. 1-15.

(8) في صفحات متفرقة من كتابه: Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*,
أما مقالة أريفيه فقد قدمنا الكلام عليها في الهامش 5 من التوطئة.

ولكي يكون هذا العلم علماً حقاً يجب تعيين مجاله ومقاصده ومناهجه وإمكاناته وحدوده. ولذلك الغرض نتقدم بالمقترحات الآتية.

1 ـ اللغة من الإنسان؛ والأسلوبيات من العلوم «الإنسانية»؛ فلا يمكنها أن تكون من العلوم «الحقة» بالمعنى الصحيح. نعم، قد يقع للأسلوبي استعمال بعض مناهج العلوم الحقة (كالإحصائيات)، إلا أن النتائج التي يخرج بها شأنها شأن مثيلاتها في التاريخ أو علم الاجتماع لا يمكن أن تكون بمثل الدقة المتحققة في الرياضيات؛ ذلك أن الألفاظ يمكن ترتيبها وفق معايير بأعيانها، لكنَّ لها في الأغلب الأعم معانيَ شتى، وتختلف استعمالاتها باختلاف المقام والمقال؛ فهي ليست كالجوز الذي يزدو به الصبيان(*). فيظل التصنيف المنتهى إليه وتحليل ذلك التصنيف موسومَين بسمة الذاتية في عظمهما. وما من باحثٍ علمُه من العلوم الإنسانية إلا وهو يحلم بأن يجعله من العلوم الحقة؛ فعلى الأسلوبي ـ وعلى غيره كذلك ـ ألا يطيع هوى النفس، إلا أن يكون ذلك في حدود مقبولة. قلنا هذا على العموم استنكاراً للغلو وتنبيهاً إلى تحاشيه، وعلى الخصوص تكذيباً للدقة التي تدعيها بعض الدراسات.

2 ـ والأسلوبيات من العلوم الإنسانية؛ وهي علم «نقدي» مجاله هو مجال الجماليات. لكن ليس معنى ذلك أنه علم معياري يعلِّم كيف تنبغي الكتابة ويرسم الطرائق اللازمة لذلك؛ كلا، بل متى أُنجزت الدراسة الأسلوبية على أحسن وجه خرجت بحكم قيمة، سواء شاء القائم بها ذلك أو أبى. وقد يكون هذا الحكم صريحاً أو ضمنياً، إلا أنه يظل حكماً قائماً، فلماذا يتبرأ بعضهم ـ متذرعاً بالدقة العلمية ـ من

(*) يقال: لعب الصبيان الزَّدْوة، ولعبوا بالجَوز. وتقول: زَدَا الصبي الجوزَ وبالجوز يزدو، إذا لعب ورمى به في الحَفيرة؛ وتلك الحفيرة تسمى المِزْداة. راجع **المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان** (ص 118 و197) **ولسان العرب** (مادة زدا).

وظيفة الأسلوبيات هذه، مع أنها هي التي تُبرر في الأكثر اختيار القول المدروس؟ لماذا كثرت في هذا العصر الدراسات لأسلوب فلوبير وأُهملت دراسة أسلوب أوجين سو أو أسلوب بونسون دو تراي(*)؟ إن تفضيل ذاك على هذين إنما هو إعجاب بالأول واستنكار للآخرين، لا تبعاً لهوى من أهواء النفس عابر، بل بناء على أسباب قيمة، على الأسلوبيات الاحتجاج لها وتعزيزها.

3 ـ لئن كانت الأسلوبيات علماً فهي خاضعة للقاعدة التي مؤداها أن كل علم محكم التنظيم في مبادئه وفي غاياته يرى العلوم الأخرى علوماً توابع قد يَسترشد بها عند الحاجة. ذلك أن «الأسلوبيات لم يعد في استطاعتها أن تكون بمفردها علماً قائماً برأسه» (قاله دولا[9]). ليكن. وهل كانت يوماً كذلك؟ وأي علم من العلوم في استطاعته ومن الواجب عليه أن يستقل بنفسه؟ كل العلوم ـ بما فيها الأسلوبيات ـ في هذا سواء؛ غير أن الواضح وضوح النهار أن بين الأسلوبيات واللسانيات علاقات متميزة. وهذه العلاقات من الممكن إيجازها في جملة واحدة، هي أن اللساني ليس أسلوبياً، ويُلزم نفسه في أكثر الأحيان بألا يكون كذلك؛ لكن على الأسلوبي أن يكون أيضاً لسانياً؛ وإلا فإن يكون ملماً بمبادئ الأسلوبيات العامة؛ وسنجتهد في تعريفها في هذا الكتاب. نعم، يسعى اللساني جاهداً في دراسة اللغة دون انشغال بالوجه الجمالي فيها؛ وهو من

(*) أوجين سو (Eugène Sue 1804 - 1857): روائي فرنسي معدود في زمرة مؤسسي الواقعية في الرواية بفرنسا. أما دو تراي (Pierre Alexis Ponson du Terrail 1829 - 1871)، فروائي فرنسي أيضاً. وهو مخترع الشخصية الروائية الشهيرة روكامبول (Rocambole).

(9) في مقالة له في: D. Delas, «La stylistique,» *Grand Larousse de la langue française*, t. VI, pp. 5746-5751,

والمراد هنا ما جاء في ص 5751.

هذا المنحى يستكبر أن يُملي على الملأ ما سماه موريس غريفيس «الاستعمال الصواب»[10]، وأن يرى علمه قد صار معيارياً. أما الأسلوبي، فعلى العكس لا يُعنى إلا بخصائص القول وبما لها من فعالية؛ وأنّى له تقدير ذلك إن لم تكن خصائص هذا القول العامة معرّفة قبل ذلك تعريفاً لسانياً؟ فلذلك ترى مجالي هذين العلمين يوازي الواحد منهما الآخر ويكاد يكمله في آن. إذاً تقابل اللسانيات العامة أسلوبيات عامة؛ وتقابل اللسانياتِ الفرنسية والإنجليزية والألمانية وغيرها، مما اختص به كل لسان على حدته أسلوبيات فرنسية وإنجليزية وألمانية، وهلم جراً. وعلى الأسلوبي العناية بمجالات اللسانيات كافة (الصوتيات والصوتيات الوظيفية والصرف والنحو والدلالة والمعجم وأسماء الأعلام وأسماء المواقع والهجاء). لكن عليه في جميع هذه المجالات أن يتجاوز الدراسة اللغوية الصرف، لأنه - وقد صدق قائل هذا - «لا يخرج مطبّق مناهج اللسانيات على أي شيء كان إلا بما تخرج به اللسانيات»[11].

ولابدّ للأسلوبي من أن يكون ضارباً في اللسانيات بسهم. لكن يُخطئ من يظن بناء على ذلك أن العلاقات بين هذين العِلمين ذات اتجاه واحد من الأسلوبيات إلى اللسانيات: ففي كثير من الحالات - وستقف على ذلك - يكون اللساني في حاجة إلى الأسلوبي لأن هذا يكون في الأغلب أقدر على الحكم على قول من الأقوال بأنه استعمال

---

(10) لا داعي إلى التنبيه إلى أن هذا الكتاب المحكم ليس من جنس كتب «لا تقل كذا بل قل كذا»، وما أكثرها، وأوضح مثال عليها كتاب القس ديغرُويه (L'abbé Desgrouais, *Les gasconismes corrigés* (وقد نشر في تولوز سنة 1766)؛ بل لمؤلّفه تصور صحيح عن القياس والحكم القياسي؛ وهو ما تشهد عليه دراسته لمئات الأمثلة، كثيراً ما يناقض بعضها بعضاً. [غريفيس (Maurice Grévisse) هذا واضع كتاب *Le bon usage* في نحو اللغة الفرنسية].

(11) A. Julliard, «Stylistique et linguistique,» *Language*, vol. XXX (1953).

صواب أو استعمال خطأ. ونكتفي بمثال واحد على ذلك: فلأغراض أسلوبية (منها تفادي التقاء الصائتين، واحترام عروض البحر الشعري، وتسوية القوافي) يكون استعمال الأزمنة مغيّراً في كثير من الشعر القديم[12]. ويستخلص الأسلوبي من ذلك أن الأولى بمن يريد اليوم وضع نحو لفرنسية العصر الكلاسيكي (أي أن يعمل عملاً لسانياً) أن يتخذ متناً له النصوص النثرية؛ وإلا فإنه يظل متنبهاً إلى ضرائر الشعر. إن الأسلوبيات هاهنا إذاً هي التي تقدّر قيمة الحالات الواردة وإمكانات استعمالها.

4 ـ والأسلوبيات كغيرها من العلوم تقوم على الوقائع؛ ووقائع الأسلوبيات الأقوال الشفهية والكتابية. لكن ما الذي ينبغي أن يقع عليه الاختيار وسط هذا الركام من العناصر الكلامية التي تمدنت بها الحياة الاجتماعية؟ كثيراً ما توصف الأسلوبيات بأنها «أدبية»، ويوصف الأسلوبي بأنه إنما يعنى بالأقوال الكتابية، وبأنه لا يدرس من بينها إلا أجمل النصوص التي كرستها التقاليد، وأعمال الكتّاب الذين وقع الإجماع على أنهم أعلام الكتابة. وهذا خيار مكروه لأن فيه حصراً شديداً وتضييقاً: فعلى من يقرأ راسين أن يقرأ أيضاً برادون[*] وأن يستفيد من مقارنة مسرحيتيهما المعنونتين معاً باسم «فيدر»، لأن مساوئ الواحدة منهما تعكس محاسن الأخرى وتجلوها عياناً، ثم إنه ليس من الصواب ألا تقع العناية إلا بالمكتوب، كما يدعو إلى ذلك أصل لفظ style في الفرنسية، وهو أصل اتضح

(12) راجع في هذه القضية مقالة: Pierre Larthomas, «Sur une définition de la langue poétique,» *Cahiers de lexicologie*, vol. 1, no. 50 (1987), pp. 125-136.

(*) راسين (Jean Racine 1639-1699): شاعر مسرحي فرنسي. وهو مؤسس المأساة في فرنسا على المثال اليوناني في قالبها وعلى مذهب بور رويال (Port-Royal) في مضمونها. أما برادون (Jacques Pradon 1644-1698)، فشاعر مسرحي فرنسي أيضاً. وضع مسرحية **فيدر** (Phèdre) تضييقاً على مسرحية مثلها لراسين؛ إلا أن مسعاه خاب، إذ لم يكن من أنداده.

تضليله. نعم، لا يجتهد الإنسان في سبك قوله سبكاً جمالياً إلا عندما يكتب؛ لكن المحادثة فن قائم بذاته (وكان مونتاين يسميها l'art de conférer(*))، وقد يكتسي أبسط الأحاديث حلّة أسلوبية. وعلى هذا تكون الأقوال كلها قابلة للدراسة، وإن خرجت هذه الدراسة بأن بعض تلك الأقوال لا ميزة له، أي «لا أسلوب» له. ومن بين ما ينبغي العناية به تلك الأقوال التي لا يكون الأسلوب فيها هو الشغل الشاغل؛ فشعارات الإعلانات ـ والغاية منها لا تخفى على أحد ـ تكون أكثر فاعلية متى استعملت بعض المحسنات، كالازدواج(**). ولابدّ أيضاً من الاستفادة من الاستعمالات غير المرتقبة أو الشاذة التي تُحمل اللغة فيها على أنها أداة مطواع. وعلى هذا تبدو كافة الأبحاث المطردة، منذ ظهور المذهب السوريالي(***) إلى اليوم خليقة بأن يعنى بها الأسلوبي. وكل ما هو لغة من أبسط الألغاز إلى أدق الاستعارات، فإنه قابل للاستفادة منه.

(*) لفظ Conférer هذا معناه اليوم غير معناه بالأمس؛ لكن أحد مشتقاته هو ما نسميه اليوم «مؤتمراً» (Conférence)، لأنه موطن الحديث؛ فالمعنى في العربية مبني على الائتمار والاتفاق وفي الفرنسية على مجرد التحدث؛ والحديث هو المعنى المراد في العبارة المقتبسة عن مونتاين (Michel de Montaigne). وهو كاتب فرنسي (1533-1592) من الإنسيين. خبر الوظائف الإدارية ومجتمع البلاط وجال جولة طويلة في أوروبا، فلزم بيته، وألف **مقالات** (*Essais*) يصف فيها نفسه ويعلق على ذلك باستبطان نفسه وباستعمال أسلوب بسيط عذب يخط بالقلم كما ينطق اللسان.

(**) «لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً؛ ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً يخلو من الازدواج» (**كتاب الصناعتين**، ص 260)؛ وراجع **سرّ الفصاحة** (ص 156 و171)، و**المعجم الموحّد**.

(***) السوريالية مذهب فكري ثوري، يدعو إلى اعتماد طرائق في الإبداع والعبارة تطلق العنان للقوى النفسية (كالأحلام واللاشعور) وتخلصها من قيد العقل ورقابته وتسيرها لمناهضة القيم السائدة. من أعلامه لويس أراغون (Louis Aragon) وأنطونين أرتو (Antonin Artaud) وأندريه بروتون (André Breton) وبول إلوار (Paul Eluard).

5 - وعلى الأسلوبيات كغيرها من العلوم والصنائع أن تبُت في قضية الاصطلاح[13]؛ وهي قضية شائكة؛ ذلك أن الأسلوبيات تتنزل من العلوم النقدية الأخرى منزلة خاصة، لأن هذه العلوم تَستعمل اللغة للحكم على اللوحة التشكيلية أو على المعزوفة الموسيقية، ويستعمل الأسلوبي اللغة للحديث عن اللغة واستعمالاتها. وهذه عقبة **أولى**. و**الثانية** الاصطلاح، ذلك أنه هاهنا هجين - وهذا ما لا يُقضى منه العجب. إن العلاقات وثيقة بين الأسلوبيات واللسانيات؛ ولذلك تراهما مشتركتين في بعضه: فلفظ «النداء» يطلق في آن على هذا الاستعمال المذكور في الأنحاء وعلى صورة أسلوبية بعينها[*]. وبعضه الآخر مأخوذ من الخطابة القديمة، أي إنه لا يصلح لعلم حديث في معظمه. وبما أن هذه المصطلحات قد تغير معناها من عصر إلى عصر (كمصطلحَي «الخطابة» و«الشعريات»[**]، فقد تغير معناهما بين

(13) والدراسات كثيرة في هذا الباب. راجع مثلاً: *Linguistique*, guide alphabétique sous la direction d'André Martinet, pp. 354-362; Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Ed. du Seuil, 1995); *Le langage*, d'Arrivé [et al.] (Paris: Denoël, 1973), pp. 510-511; Jean Dubois [et al.], *Dictionnaire de linguistique* (Paris: Larousse, 1973), pp. 456-461, et Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique* (Paris: PUF, 1974), pp. 308-309.

(*) لعل أوضح مثال عليه في الشعر العربي القديم مخاطبة الشاعر لصاحب أو صاحبين، حقيقيين أو وهميين، كقول امرئ القيس: «أحارِ ابن عمرو كأني خمر»، و«خليلي مرا بي على أم جندب». وهو يفوت الإحصاء.

(**) ويظهر ذلك أيضاً في الأدب العربي؛ ذلك أن *Poétique* (عنوان كتاب أرسطو المشهور، وكان يقال له **بويطيقا**) كان في القديم يترجم بعبارة «فن الشعر» (وهي «صناعة الشعر» عند الفارابي، وهي أيضاً عنوان الترجمة العربية القديمة في نشرة عبد الرحمن بدوي؛ أما ترجمته وترجمة عياد ففيهما معاً «في الشعر»). أما اليوم فاللفظ المستعمل هو «الشعرية»، والأفضل أن يقال فيه «الشعريات». راجع كتاب **أرسطوطاليس في الشعر**، نشرة شكري عياد وترجمة أرسطو في **الفهرست**.

الأمس واليوم، مع أنهما دائران على الألسنة)، فقلما يخلو استعمالها من اللبس. والسعي في درء هذا اللبس الخطير يُغري كثيراً بابتداع مصطلحات جديدة؛ وقد يؤدي في أقصى الأحوال إلى «الرطانة». وتلك بعد مطية سهلة يركبها الراغب في إضفاء القيمة العلمية على حديث هو منها خالٍ خلواً مفجعاً. وبعض الغلو في هذا المجال لا يغتفر. لكن ينبغي التسليم بأنه من العسير الإفصاح والإيضاح وليس بين يديك سوى هذه الألفاظ الاصطلاحية التي يعرفها كل شادٍ. والأولى - لتحقيق ذلك دونما تهويل على القارئ بألفاظ مولدة مربكة - أن يكتفي في الأغلب الأعم بالاصطلاحات الجاري بها العمل، مع بيان المعنى المسوغ لاستعمال كل مصطلح منها.

لقد ضبطنا الآن المعطيات وأوضحنا المبادئ المسلَّم بها. وأول ما نلاحظه بعد هذا أن الأسلوبي يدرس كافة التجليات الكلامية؛ فلا يلبث أن يحتاج إلى تصنيفها وترتيب بعضها على بعض. ذلك أن استعمال اللغة، في أي الأحوال كان، بكتابة رسالة بسيطة أو بتأليف أنشودة، إنما هو النظر في مسألة فعل القول وحلُّها. في الرسالة تُعتمد البساطة في التعبير للإخبار، وفي الأنشودة يطغى الانشغال بالجمال الشكلي. معنى ذلك أن الاختيار لازم في كليهما، وأن بين القولين المتحصلين فروقاً جوهرية. وهاهنا إذاً مفهومان اثنان لا مناص للأسلوبي منهما منذ البداية، هما مفهوما «الاختيار» و«المغايرة»(*). وقد نص على أهميتهما المنظَّرون، في تعريفاتهم للأسلوب تارة بأنه هذا وطوراً بأنه تلك.

ومفهوم الاختيار هو الذي يتبادر إلى الذهن، فالكلام والكتابة

(*) يستعمل هاهنا في المعتاد مقابل لفظ écart لفظ «انزياح». ولا أراه يفي بالغرض: فصيغته انفعال، أي مطاوعة، والحديث هنا عن فعل من أفعال القول؛ ثم أصل معناه الزوال والتنحي، والمراد هنا الإتيان بعبارة مغايرة للعبارة المعتادة.

إنما هما في أغلب الأحايين بحث عن الألفاظ، وتردد ـ يصاحبه التفجع أحياناً ـ بين اصطلاحين أو بناءين، وفي آخر الأمر استقرار على خيار واحد. وهذه الأحوال المجربة المعيشة هي السبب في اختلاف هذه التعاريف، وقد أخذنا **أولها** عن شاعر، وهو قوله[14]:

«الأسلوب إرادة التعبير عن النفس بوسائل مختارة».

والثاني عن لساني[15]، وهو تعريفه الأسلوب بأنه: «خاصة القول، وحاصل ما اختاره المستعمل له في مقام بعينه من بين الأركان المكوِّنة منها اللغة». **والثالث** عن رجل هو في آن روائي وناقد[16]، وهو قوله:

«.. لأن الأسلوب هو الطريقة التي بها تتماسك أدق دقائق اللغة، وما عليه ينبني تفضيل لفظ على آخر أو عبارة على أخرى».

وبالاعتماد على هذا المفهوم وُضعت رسائل في الأسلوبيات، قد صارت اليوم في حكم القديم؛ ففي رسالة ماروزو: «الاختيار، أي الأسلوب»؛ وفي رسالة كريسو: «من هذه المواد التي يزودنا بها نظام اللغة العام نختار»[17].

إن اتفاق هذه الشواهد بليغ في تفسير الحال، إلا أنه مضلل نوع تضليل. إنه يوهم بأن القائل يتنزل من اللغة التي يستعملها منزلة

---

(14) Max Jacob, préface du *Cornet à dés*.

(15) G. Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, s.v. style, p. 213.

(16) Michel Butor, *Répertoire* (Paris: Minuit, 1960), p. 9.

(17) راجع على التوالي: G. Marouzeau, *Précis de linguistique française*, 3è éd. (Paris: Masson, 1950), p. 10, et Marcel Cressot, *Le style et ses techniques* (Paris: PUF, 1976), p. 9,

(وهي طبعة منقحة).

عازف الأرغن من مفاتيحه ودواساته؛ فالعازف عندما يرتجل يكون حراً في اختيار موضوعاته وطرائق عزفه، حراً في نقر هذا المفتاح أو ذاك، لأن الأرغن منفصل عنه. وليست الأمور بهذه البساطة في الكلام ولا في الكتابة، لأن اللغة ليست بمنفصلة عنا، بل كأنها جزء من كياننا؛ لذلك يكون استعمالها في أغلب الأحيان على السليقة، فلا يكاد القائل يفطن إلى أنه يختار. ولك أن تقول إن الاختيار، إذا صح أن هاهنا اختياراً، غالباً ما يكون لاشعورياً.

على الأسلوبي عند مواجهة هذه القضايا أن يسأل نفسه أولاً هل في الأمر اختيار أم لا؟ ذلك أن بعض قواعد اللغة الصرفية والنحوية اضطراري؛ وقد أوضح غوغنهايم، في ما يخص أدوات النفي في الفرنسية، الفروق القائمة بين المعاني المتقابلة (في قولهم: je crains que Pierre ne vienne وقـــولـــهـــم je crains que Pierre ne vienne pas)(*)، والقواعد النحوية الملزِمة (إذ يصحّ قولك: je ne lis pas، ولا يصحّ أن تقول: je ne lis(**)، والتغييرات الأسلوبية (كالفرق بين قولك: je n'ose entrer وقولك: je n'ose pas entrer(18)). لكن اللغة ليست دائماً على هذا الوجه من الاضطرار، كلا؛ ففي مفرداتها ما

(*) معنى **الأولى**: أخشى أن يأتي زيد؛ ومعنى **الثانية** ضده؛ فتكون ne في الأولى زائدة واضطرارية في آن، ولا يكتمل معنى النفي (كما في الثانية) إلا بعنصريه.

(**) معنى **الأولى**: لا أقرأ؛ وليست **الثانية** بذات معنى لعدم استيفائها لشرط النفي بالأداة المستعملة هنا للدلالة عليه، وهو اجتماع عنصريه.

(18) Georges Gougenheim, *Système grammatical de la langue française* (Paris: J. L. L. d'Artrey, 1939), pp. 99-100.

[ومعنى العبارتين معاً: لا أجرؤ على الدخول. والفرق بينهما أن الأولى أعلى من الثانية (بالمعنى الذي يريده لغويونا عندما يقولون: هذه اللغة أعلى من تلك، أي أنها أفصح وأدخل في العروبية)، والثانية لغة متوسطة، وأدناها مرتبة قولهم: j'ose pas، فهذه عامية (وستأتي هذه الأمثلة جميعاً عما قريب)].

يفسح ميداناً واسعاً للاختيار، مما يعسر معه أمر التفضيل. وقد يحدث أن يعبّر عن شِقّي الاختيار معاً، فيُذكر العنصر الذي وقع الاختيار عليه أولاً متبوعاً بالعنصر الذي حل محله واستُدرك عليه، ويكون القول شاهداً على ذلك. وهذا شائع في كلام الناس، لأنه ذو طبيعة ارتجالية، فيتسم لذلك بسِمة النقصان. وقد يرِد أيضاً في الكلام المكتوب، فيصير الاستدراك عندئذٍ صورة أسلوبية. والاستكثار من هذه الطريقة سمة تُميز أسلوباً خاصاً، قد نسميه «استدراكاً»، وفي أعمال شارل بيغي(*) النثرية أجود الشواهد عليه: ذلك أن القول يبدو كأنه يتخلق على أعيننا باندفاعاته وتحسراته، فنراه يستفيد من جهة الطبع (مع تفاوت في الارتجال) والدقة ما فاته من جهة الكثافة. لكن النص يتجلى لنا في أغلب الأحيان في الصورة النهائية التي ارتضاها مؤلّفه وبيّضها(**). إن اختيار المؤلّف - إذا ثبت أنه اختار - يقتضي حالة متقدمة للنص لم تُكشف لنا. ولن تنكشف لنا إلا إذا ظفرنا بفروق خطية؛ وهذه من أعوص الأمور على الناشر وعلى الأسلوبي. إن الأسلوبي لا يستطيع تأويلها تأويلاً صحيحاً إلا إذا تيقن أنها ذات طبيعة أسلوبية. وإذا صحّ عنده ذلك فله أن يستفيد منها؛ وهذه الدراسة من قبيل الأسلوبيات التوليدية، وقد تكون دراستها دراسة خصبة؛ بل هي من الخصوبة بحيث عندما لا يكون بين أيدينا من النص إلا صورة فريدة نطيع خيالنا فنتصور - عن المقطع الواحد القصير - الفروق التي تقدمته، أو على الأقل «تلك التي تبدو مقبولة في لغة وقتها معقولة في فكر زمنها»، كما

(*) شارل بيغي (Charles Péguy 1873-1914): كاتب فرنسي. كان من أنصار قيم البطولة والقداسة والدفاع عن الوطن. وفي شعره مسحة زهد مسيحية.

(**) التبييض اصطلاحاً: الفراغ من الكتاب. تقول: «بيض الرسالة ونحوها: أعاد كتابتها بعد تسويدها» (راجع بيض في **المعجم الوسيط**) .إن المسودة هو الحالة الأولى للنص، والمبيضة حالته النهائية.

قال برنارد دوبريئيه[19]، وهو الذي ما فتئ يجتهد في تحديد «منهج للإبدال يستبدل بكل عنصر من النص فروقه الممكنة، لكي يقف على المعطيات الأصلية لهذا السلوك الذي هو فعل الكتابة»[20]؛ غير أن الأمثلة التي ساقها تكشف أن اختيار الفروق مسألة راجعة إلى الذات؛ فنتائجها تحكمية محدودة[21].

أما مفهوم «المغايرة» فيتضمن مفهوم الاختيار ويواجه مثل صعابه وتحده مثل حدوده. إن الذي يغاير قد اختار في الأغلب أن يغاير. ولكن هذا المفهوم لا يمكن الاستفادة منه إلا متى كان في الإمكان تعيين ما وقعت مغايرته من الناحية الأسلوبية وفي أي مجال وقع ذلك. وأجود دراسة لهذه الصعوبات هي دراسة نيكول غونييه في مقالتها في وجاهة «مفهوم المغايرة في الأسلوبيات»[22]. وقد ميزت المؤلّفة بين ثلاث مراتب: مرتبة اللغة، ومرتبة الكلام، ومرتبة العمل الأدبي؛ فكان لابدّ من ثلاثة تعريفات للمغايرة؛ وهذه هي على التوالي:

«كل واقع كلامي تكون فيه مخالفة لقواعد اللغة؛ أو مخالفة لمرتبة من الكلام تكون هي المرتبة غير الموسومة؛ أو مخالفة للقواعد التي يقوم عليها السياق»[23].

---

(19) Bernard Dupriez, *L'étude des styles ou la commutation en littérature*, 2e éd. (Paris: Didier, 1971),

وما اقتبسناه عنه في ص 292.

(20) «Une stylistique structurale est-elle possible?,» *Le Français moderne*, no. 4 (Octobre 1971), pp. 336-344,

وما اقتبسناه عنه في ص 340.

(21) راجع عرضنا للكتاب المذكور هنا في الهامش 19 في: *Le Français moderne*, no. 2 (Avril 1973), pp. 198-200.

(22) Nicole Gueunier, «La pertinence de la notion d'écart en stylistique,» *Langue française*, no. 3 (Septembre 1969), pp. 34-35.

(23) المصدر نفسه، ص 34، 38 و40 على التوالي.

ولهذا التحليل وجه، ويبدو من الوهلة الأولى أن هذا التصنيف الثلاثي من تحصيل الحاصل؛ إلا أنه يُثير كثيراً من المسائل، كان من مزايا مؤلّفة المقالة أن نبهت عليها؛ وانتهت إلى أن وجاهة مفهوم المغايرة محدودة. محدودة، نعم، لكنها جوهرية. ولابدّ من المحافظة على هذا المفهوم وعلى مفهوم الاختيار. غير أن المسألة في استعمالهما استعمالاً وجيهاً؛ ذلك أن الاختيار والمغايرة يقعان على مراتب مختلفة؛ وهذا هو الذي يجب فهمه وإدراكه. وإذا اخترت الشعر فقد اخترت أن تُعبر تعبيراً مغايراً؛ لكنك اخترت بين ماذا وماذا؟ وما الذي اخترت أن تغايره؟ ولماذا؟ ولأي غاية؟ هذا ما ينبغي بيانه في كل مرة. والذي يؤخذ على كثير من الأسلوبيين أنهم لا يلتفتون إلى ذلك إلا في مرتبة القول. ولا يخفى عليك أن اختيارات عديدة وقعت قبل أن تخط اليد أول كلمة؛ وهذا مثال بسيط يوضح ذلك. إن الذي عقد العزم على أن يكتب رواية شعبية قد اختار أولاً أن يكتب لا أن يتكلم؛ واختار أن يكتب عملاً هو الرواية، فلابدّ أن يكون له شكل بعينه وأن يمتثل لبعض القواعد؛ واختار لشخصياته أن تتكلم بصفة مخصوصة لأن الرواية تنتسب إلى الصنف الشعبي. وبعد الفراغ من هذا كلّه، إذا احتاج الروائي إلى أن يقول على لسان إحدى شخصياته Je n'ose pas، أو Je n'ose، أو J'ose pas (وقد تقدّمت العبارات في مثال سابق)، وكان عليه أن يختار واحدة منها، فسيختار الأخيرة، ويتحاشى الثانية ولاسيّما الأولى. وإذا كانت الرواية مكتوبة بضمير المتكلم فقد اختار المؤلّف أن يكون أحد أبطاله معبراً عن نفسه؛ وعندئذٍ سيعنى عناية خاصة بالوفاء بلهجة[24] ثابتة من ألف الكتاب إلى يائه. أما إذا اختار

(24) هذا لفظ ملائم، وقد أخذناه عن داموريت وبيشون (Damourette et Pichon)؛ وهو عندهما (في المسرد اللغوي من كتابهما *Essai de grammaire*): «طريقة الكلام الخاصة بإحدى الطبقات الاجتماعية». وفيه أيضاً (المصدر المذكور، ج 1، الفقرة 36): «اللهجة الطبقة =

المؤلّف على العكس من ذلك أن يحكي بضمير الغائب ما يقع لشخصياته فعليه البت في مسألة التوازن (وهو «الطبع» عند لافونتين(*)، أعني التوازن بين الحكاية والحوارات، ليتحقق له ما يلزم من وحدة في الأسلوب. والاختيار الأول الجوهري في الحالتين معاً هو اختيار الجنس الأدبي الذي وقع عليه الاختيار؛ وذلك أن أسلوب العمل ستكون سماته كذا وكذا إذا اختير الشكل الروائي أو الشكل المسرحي أو الشكل الشعري. ها أنت ترى أن مفهوم «الجنس الأدبي» قد بدء ينكشف شيئاً فشيئاً، فضلاً عن مفهوم السجل اللغوي. والأسلوبيات التي سنعمل على تعريفها هنا إنما هي أولاً وقبل كّل شيء أسلوبيات الأجناس، لأن هذا المفهوم جوهري في ما نرى. لكن قبل توضيحه لابدّ من فذلكة تاريخية مختصرة).

لو كان بين أيدينا دراسة مُحكمة لمفهوم الجنس هذا لوقفنا على كيفية استعماله من جانب الكتاب ومن جانب النقاد. وعسى أن يكفينا التذكير بأنه كان متداولاً في التراث الكلاسيكي الفرنسي؛ فقد ضبطه ودققه كثيرون على مرّ العصور من أفلاطون إلى أرسطو إلى هوراسيوس إلى بوالو(**)، ولم نذكر هنا سوى الأعلام المشاهير من

= الاجتماعية هي مجموع العادات النحوية والمعجمية التي تختص بها دون غيرها». [ترجمنا Parlure بلفظ «اللهجة»، مع أن «اللهجة طريقة من طرق الأداء في اللغة» (**المعجم الوسيط**، لهج). وها أنت ترى إننا وسعنا نطاق هذا اللفظ بأن جعلنا له معنىً آخر مبنياً على المعنى الأول، حتى يدلّ على ما دل عليه التعريف المتقدم].

(*) جان دو لافونتين (Jean de La Fontaine 1621-1695): شاعر فرنسي. وهو واضع كتاب الأمثال الشهير *Fables*، على شاكلة **كليلة ودمنة**.

(**) أفلاطون وأرسطو فيلسوفان يونانيان غنيان عن التعريف. أما هوراسيوس (Quintus Horatius Flaccus Horace) (65-8 قبل الميلاد)، فشاعر لاتيني. له **أهاج ورسائل** في أخلاق عصره؛ وله كتاب في «**فن الشعر**» (*Art poétique*). كان شديد العناية بالشكل الأدبي من أنصار البساطة الريفية. وأما بوالو (Nicolas Boileau 1636-1711)، فكاتب فرنسي. له أيضاً كتاب في «**فن الشعر**» أوجز فيه مميزات الأدب الكلاسيكي في فرنسا.

المؤلّفين. وكان لابدّ لكل واحد منهم من تعريف الأجناس الأدبية، وتصنيفها وفق معايير متنوعة (منها الأغراض المطروقة والأشكال المستعملة واستجابات القراء أو المتفرجين وغيرها)، على تفاوتهم في إصابة المحز من ذلك. ونسوق هنا مثالاً واحداً، هو بوالو وكتابه **فن الشعر** (الصادر سنة 1674)؛ ولن نُبالي بمصادره الأدبية[25]، وإنما نبرز بعض مميزاته. وأول ما نلاحظه أن «**فن الشعر**» معناه «فن المؤلّفات الموضوعة شعراً»، أياً كانت تلك المؤلّفات، كما سيتبين في ما بعد. في النشيد الثاني قائمة لا تخلو من صنعة، أُحصيت فيها الأشكال الشعرية الخالصة. ومعايير التصنيف متنوعة: فقد صُنفت المؤلّفات من القصيدة الغزلية الريفية إلى الأنشودة بحسب نبل الأغراض المطروقة وشرفها، ومن الرباعية الأدوار إلى الأهجية بحسب شكلها. يلي ذلك ذكر أجناس أخر، هي ذات الأدوار والقصيدة القصصية والغزلية الخفيفة والقدحية(*) (وذكر في أثناء ذلك ما طرأ عليها من تطور)؛ وانتهى الكتاب بذكر جنسين أدنيين، هما الملهاة الخفيفة والأغنية(**)، مع الإشارة إلى مصاعبهما. وفي النشيد الثالث جاءت الملحمة بين المأساة والملهاة، وهو أمر غريب. وكون هذين الشكلين الأخيرين ينتسبان في المقام الأول إلى جنس المسرح لم يذكره المؤلّف بصريح العبارة، مع أن النصائح التي نصح بها مُنشئ المأساة هي نفسها التي أوصى بها منشئ الملهاة. وإنَّ تصنيفاً هذه حاله ليس من شأنه أن ينال الرضا؛ ذلك أن المعنى الذي حمل عليه «فن الشعر» يفصل فصلاً تحكمياً بين الملهاة المنظومة والملهاة

---

(25) En particulier de l'*Art poétique* d'Horace.

(*) هذه مقابلات تلك الاصطلاحات، القصيدة الغزلية الريفية: Idylle؛ الأنشودة: Ode؛ الرباعية الأدوار: Sonnet؛ الأهجية: Epigramme؛ ذات الأدوار: Rondeau؛ القصيدة القصصية: Ballade؛ الغزلية الخفيفة: Madrigal؛ القدحية: Satire.

(**) الملهاة الخفيفة: Vaudeville؛ الأغنية: Chanson.

المنثورة؛ ومعايير التصنيف من التنوع بحيث لا يمكن لهذه «الفوضى الجميلة» التي تسم المجموع برمته أن تكون من «آثار الصنعة».

وفي الوسع أن نسوق أمثلة غير هذا من كتب في الخطابة، هي أيضاً جديرة بلفت النظر إليها لما فيها من المحاسن والمساوئ معاً؛ لكن يكفيك أن تحفظ عنا أن مفهوم الجنس الأدبي هذا كان المؤلّفون ونقادهم على السواء يرونه مفهوماً جوهرياً؛ فكان أولئك يختارون هذا الجنس أو ذاك ويلزمون أنفسهم بالجري على قواعده، وكان هؤلاء يحكمون على جودة مؤلّفاتهم بميزان تلك القواعد نفسها، وهي قواعد لا تخلو من الصنعة والتكلف، وتتنوع بتنوع المذاهب الفكرية والمدارس الأدبية. ولا يخفى عليك ما وقع في ما بعد؛ فقد حُوربت الخطابة القديمة في القرن التاسع عشر وعاداها أعلام المفكرين؛ فاستراب بها المؤلّفون ونقادهم؛ ثم تلاشت شيئاً فشيئاً وأُسقطت من مناهج التعليم في فجر القرن العشرين. وكانت نتائج هذا التطور متنوعة؛ غير أن أهمها التشكيك في جدوى هذا المفهوم ومنفعته. ولتوضيح ذلك نقول: «كان الناس في هذه المسألة على ثلاثة آراء. **الرأي الأول** أن مفهوم الجنس الأدبي لا جدوى منه، بل هو من الخطورة بحيث من شأنه أن يؤثر في قراءة العمل الأدبي؛ فطُرح أو أُهمل؛ فلا تجد له ذكراً في رسالتي ماروزو وكريسو، وهما من المؤلّفات الكلاسيكية في هذا الباب. **والرأي الثاني** أن لكل عصر طرقاً تخصه في التعبير؛ فلا ينبغي تصنيف الأعمال الكتابية إلى أجناس إلا في العصور التي يكون هذا المفهوم شائعاً فيها (كالعصر الكلاسيكي)، وحَكم أصحاب هذا الرأي على بعض الأعمال بعدم قابليتها للتصنيف لحداثتها: هل **أناشيد مالدورور**(*) رواية أم حكاية

(*) **أناشيد مالدورور** (*Les chants de Maldoror*) هو الديوان الوحيد للشاعر الفرنسي إيزودور دوكاس (Isidore Ducasse 1846-1870) الملقب لوتريامون (Le comte de

أم شعر؟ هذا سؤال، لا مادة له؛ كذا قال ريمون جان في ما اقتبسه عنه ميشونيك عندما شجب هذا ما رآه من مفارقة في النقد. إذ عاد إلى استعمال شعريات الأجناس بعد أن انسلخ منها الأدب. ولا يمكن تطبيقها إلا على تراث يقوم على الأجناس؛ وقلّما ينفع ذلك في الحداثة[26].

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما لاحظه موريس بلانشو، وقد أخذ هو أيضاً بالاعتبار تداخل الأجناس؛ قال:

> لا عبرة إلا بالكتاب وحده، كما هو، بعيداً عن الأجناس، خارجاً عن الأصناف من نثر وشعر ورواية وشهادة، لأنه يأبى الاندراج تحت أي واحد منها ولا يعترف لها بالقدرة على تعيين موقعه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتسب إلى أي جنس كان؛ بل كل كتاب إنما نسبته إلى الأدب وحده. وينبغي اعتبار الحال هاهنا كأن الأجناس قد تلاشت، وتأكد وجود الأدب وحده[27].

مزية هذه الاقتباسات أنها تمكن من النظر إلى المسألة نظرة تاريخية؛ غير أن لنا أن نتساءل هل مقابلة بعض الأعمال ببعض

= (Lautréamont). جعل منه السورياليون أحد روادهم لاستعماله الصور البلاغية والموضوعات الرومنسية مع مبالغات الرواية السوداء وتحريف للقيم السائدة وللطرائق الأدبية المعروفة.

(26) نقلنا الاقتباسين عن: Henri Meschonnic, *Pour la poétique* (Paris: Gallimard, 1970), p. 45,

والتلميح إلى **أناشيد مالدورور** فيه نظر؛ ذلك أن قسمته إلى أناشيد وأدوار تلحقه بتراث بلاغي لابدّ من أخذه بعين الاعتبار متى أريد تقدير المغايرة فيه.

(27) Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), pp. 243-244,

وقد نقلناه عن: Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, pp. 44-45.

[وبلانشو هذا ناقد وروائي فرنسي (1907-2003). من المبدعين المجددين في الرواية والنقد. يؤثر عنه قوله: «خاصة الرواية هي أن يكون شكلها مضمونها»].

ومعارضة الزمن الحديث بالماضي أمر مشروع أم لا؟ ولا يخلو عصر من العصور من عمل يستعصي في الظاهر على التصنيف، مثل كتاب ديديرو *Le neveu de Rameau* (**ابن أخ رامو**)، وقد سماه صاحبه «قدحية»، وكتاب أندريه جيد *Les caves du Vatican* (**أقباء الفاتيكان**)، وهو ذو شكل روائي، إلا أن صاحبه سماه «هرجة»، مثلما سمى *Paludes*(28) (**مستنقعات**).

لكن وجود أعمال من هذا القبيل لا يبطل ضرورة اختيار الرأي الثالث، مع الإبقاء على مفهوم الجنس؛ وإلا فلا مناص من الأخطاء؛ وهذه أمثلة تشهد بذلك. إن ديديرو هذا الذي تقدّم ذكره علل مواطن السكوت في كتابه *Père de famille* (**ربّ الأسرة**) بمثيلاتها في روايات ريتشاردسن(*)، ولم يلتفت إلى الفوارق الجوهرية الفاصلة بين الحوار المسرحي والحوار الروائي(29). ولذلك أيضاً لا عبرة بالمسرحيات المنقولة عن كتب، وكانت كثيرة في القرن التاسع عشر. وهذا مثال ثالث، في هذا الباب من النقد، وهو أفصح

---

(28) راجع نشرة: André Gide, *Paludes*, Fabre, Droz, 1950, p. 3,
وعن المعنى الأصلي للفظ Satire (قدحية) انظر مقدمة تلك النشرة، ص XLII؛ وعن معنى لفظ Sotie (هرجة)، انظر أطروحة: Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide*, pp. 23-80.

[معنى Satire في الأدب اللاتيني: عمل تختلط فيه الأجناس والأشكال وبحور الشعر يراد به انتقاد الأخلاق العامة. وهو اليوم الإنشاء الأدبي الساخر. ودنيس ديديرو (Denis Diderot 1713-1784)، كاتب وفيلسوف فرنسي، هو الذي قام على الموسوعة الذائعة الصيت في القرن الثامن عشر *L'encyclopédie*. أما أندريه جيد (André Gide 1869-1951)، فكاتب فرنسي كان من الشذاذ؛ فدافع في كتاباته عن الازدواجية في الإنسان ودعا إلى قبول الناس على ما هم عليه].

(*) صاموئيل ريتشاردسن (Samuel Richardson 1689-1761): روائي إنجليزي. كان لرواياته تأثير في ديديرو وروسو.

(29) راجع في هذه القضية كتابنا: Pierre Larthomas, *Langage dramatique*, pp. 164-166.

عن الغرض المقصود. وقد عمد جان كوهن إلى دراسة استعمال «الصفات غير الوجيهة»، مثل «ريح متشنجة» أو «سلّم لاذع»، فتعقب مواطن ورودها في مؤلّفات ثلاث كوكبات معروفة، هي الكلاسيكية والرومنسية والرمزية، مستشهداً عن كل واحدة منها بثلاثة مؤلّفين، هم كورنايّ وراسين وموليير، عن الكلاسيكيين؛ ولامارتين وهوغو وفيني، عن الرومنسيين؛ ورامبو وفرلين ومالارميه عن الرمزيين(*). لكن هذا البحث[30] مع نتائجه قد ردّ على صاحبه[31]؛ وهو الصواب، لأن المؤلّف المسرحي لا يستعمل المركّب الاسمي كما يستعمله الشاعر. والذي أبطل الاستفادة من نتائج هذا البحث هو أخذه شواهده من أعمال تنتسب إلى أجناس مختلفة.

لقد تبين إذاً - وإن كان البيان لا يعدو استدلالاً بالضد - أن التصنيف أمر لابدّ منه؛ فلا يبقى إلا البحث عن المبادئ التي من شأنها أن تمكن منه. ويواجه الراغب في حلّ هذه المسألة عقبتين. **الأولى** أن الأجناس المقصودة بالتصنيف قد تغيرت طبيعتها وزاد

(*) بيار كورناي (Pierre Corneille 1606-1684): شاعر مسرحي فرنسي. من أشهر ممثلي الكلاسيكية في المسرح بفرنسا. وألفونس دو لامارتين (Alphonse de Lamartine 1790-1869)، كاتب شاعر فرنسي. وفكتور هوغو (Victor Hugo 1802-1885)، كاتب فرنسي ذائع الصيت. وألفريد دو فيني (Alfred de Vigny 1797-1863)، كاتب فرنسي. وهؤلاء أعلام المذهب الرومنسي في الأدب في فرنسا. أما رامبو (Arthur Rimbaud 1854-1891)، فشاعر فرنسي. وبول فرلين (Paul Verlaine 1844-1896)، شاعر فرنسي أيضاً، وكانت بين هذين صداقة مضطربة. وإيتيان مالارميه (Etienne (Stéphane) Mallarmé 1842-1898)، شاعر فرنسي أيضاً. كان زعيم جيل شعراء الرمزية.

(30) Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1966), pp. 119 - 124.

(31) لاسيّما من جيرارد جينيت (Gérard Genette). [هو من مشاهير النقاد ومنظري الأدب في فرنسا. ولد سنة 1930. عني عناية خاصة بدراسة الشكل الأدبي، وهو من أهم ممثلي حركة «النقد الجديد» التي ظهرت في فرنسا بعد سنة 1960].

عددها ونقص على مرّ العصور. والثانية أن مفهوم الجنس لم يعرّف تعريفاً واضحاً، فاستعمل لفظ الجنس مع الأخذ بمعايير متنوعة اضطرب لها التصنيف.

رجع القول إلى العقبة الأولى. نعم، يتغير عدد الأجناس المستعملة من عصر إلى عصر. ولك أن تقول مثل قول فاليري عن الحضارات: «الأجناس فانية». ولذلك يقع الميل إلى اعتبارها ضرباً من «الكائنات»، تولد وتنمو وتذوي وتندثر؛ وبين الأمرين بون شاسع سرعان ما طواه برونوتيار(*)، متأثراً بداروين. ولعل هذا السبب نفسه هو الذي دفع تيبوديه(**)، وهو من المتأثرين ببرغسون(***)، إلى تعريف الأجناس بأنها «أشكال الاندفاع الأدبي»[32]. وقد ألح بودلير قبلهما بفطنته المعهودة على أن اختلاف الأجناس أمر لابدّ منه؛ وكما أنه كان يرى أن الصور البيانية «مجموعة من القواعد يطلبها نظام الكائن الروحي نفسه»[33]، فكذلك كان يعتقد أن الفرق بين الأجناس أمر ضروري طبيعي؛ قال:

«أجل ما من ذي عقل لا يطاوع ما شاع من الخطأ إلا ويدهش من

(*) فرديناند برونوتيار (Ferdinand Brunetière 1849-1906): ناقد أدبي فرنسي. من أنصار الكلاسيكية وأعداء الرومنسية والرمزية. وأما بول فاليري (Paul Valéry 1871-1945)، المذكور قبله فكاتب فرنسي تميز باشتغاله على فلسفة اللغة وعلى النظرية الأدبية.

(**) ألبير تيبوديه (Albert Thibaudet 1874-1936): ناقد أدبي فرنسي. له مقالات كثيرة في الرواية والأدب والنقد. كان يقول بتأثير الوسط (التاريخي والاجتماعي والجغرافي) في الأديب.

(***) هنري برغسون (Henri Bergson 1859-1941): فيلسوف فرنسي. كان من خصوم الفيلسوف الألماني كَنْت (Kant)، ومن الدعاة إلى العودة عن وعي وتدبر إلى معطيات الحدس.

(32) راجع في نقد برونوتيار ما سيأتي في ص 78 من هذا الكتاب، الهامش 17.

(33) Charles Baudelaire, «Salon de 1849,» *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 627.

هذا التخليط التام بين الأجناس والملكات. وكما أن الحِرف المختلفة تطلب آلات مختلفة فكذلك المباحث الروحية المختلفة تحتاج إلى ملكات ملائمة»[34].

وتعريفه الأجناس هنا بأنها «مختلف المباحث الروحية» معناه أنها تتسم في آن بميسم الكلية المنبعث من صميم الإنسان نفسه ومن طبيعة لغته، وبميسم العرضية الراجع إلى أهواء الوقت والدُّرْجة السائدة. وعلى كل تصنيف جيد أن يأخذ هاتين السمتين بالاعتبار؛ ولا يمكنه ذلك إلا بشرط واحد، هو ألا يختلط عليه الجنس الأصلي بتجلياته المتنوعة. وما أكثر الخلط في هذا المجال. وهذا شاهد عليه واضح. وقد أقام تودوروف الفروق التالية في قوله:

أولاً هناك الأساليب: ومنها سافل ومتوسط وعالٍ.. **ثم هناك** الأجناس: ومنها النثر والشعر.. فالأجناس الكبرى في العصر الكلاسيكي (وقد أوصى فونتانييه بالتدرج في الأجناس التالية من الملهاة إلى المأساة إلى الملحمة إلى الأنشودة)؛ وفي **الأخير** الأمور الدقيقة التي تتعين بها الأجناس وتعيّنها هي الأغراض، وذلك (كما قال فونتانييه) أن «من الصور البيانية ما يستحسن في قصيدة العرس ولا يستحسن في خطبة التأبين»[35].

---

(34) Théophile Gautier, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 112,

وقد شجب بودلير في مقام آخر «عيباً من أشنع عيوب الفكر، هو انصياعه المستميت للقواعد المؤسسة للصناعة». غير أنه قيد هذا الحكم بقوله في موضع آخر: «أنى للعقل السليم أن يتصور - ولا يستشنع - رسماً ناتئاً، أو نحتاً تزعزعه الآلة، أو أنشودة ريفية لا قوافي لها، أو رواية منظومة»... إلخ. راجع: «Salon de 1859,» *Oeuvres complètes*, t. II, p. 674.

(35) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Seuil, [s. d.]), p. 116.

[وبيار فونتانييه (Pierre Fontanier 1765-1844)، من البلاغيين الفرنسيين. له كتاب: *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1968).

ولنتجاوز له عن قوله «أولاً» كذا...، «ثم» كذا...، مع أنه يوحي بتدرج لا حقيقة له؛ وإنما نشير هاهنا إلى ما أخذه عليه ميشونيك في قوله: «أي تخليط هذا الذي يرى النثر والشعر جنسين!»[36] نعم؛ لكن ضروب التخليط الأخرى التي ركبها فونتانييه ليست بأقل خطورة. وما سماه «التدرج» لا يأخذ بالاعتبار الفرق الجوهري بين الأعمال المسرحية والأعمال الشعرية الحقيقية؛ ولئن كان لابدّ من اختلاف الصور البيانية في قصيدة العرس وخطبة التأبين فليس ذلك لاختلاف الأغراض وحسب، بل أيضاً لاختلاف جنسي الشعر والخطبة.

آن الأوان إذاً لإعادة الاعتبار إلى ذلك المفهوم وإحلاله المحل اللائق به. ولئن بدا أن بعض المؤلّفين ينادون بانفتاح الأجناس بعضها على بعض فقد ظلّ كثير منهم يقيمون بينها فوارق يرونها طبيعية. وحسبنا هنا أن نقتبس من روائي واحد من أكابرهم، قال[37]:

> «الأجناس حياة الأدب. ومطلق التسليم بها، والذهاب إلى أبعد الحدود في الإخلاص للمعنى الصحيح الخاص بكل واحد منها، والغوص عميقاً في مادتها، يُثمر الصدق والجزالة».

وقد اقتفى أثر بودلير مذهب نقدي بدت معالمه تتضح شيئاً فشيئاً، وعسى أن يدرس دراسة أجود، لأنه خليق بذلك. ولئن كان ماروزو وكريسو في رسالتيهما قد تجاهلا الفرق بين الأجناس، كما تغافل عنه مورييه في كتابه *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*

= نشر مع مقدمة لجيرارد جينيت. أما تودوروف فكاتب فرنسي. ولد سنة 1939 في بلغاريا. وهو من منظري الأدب المعتنين بتاريخ الفكر وبعلاقة الذات بالآخر وغير ذلك. وقصيدة العرس: Epithalame؛ وخطبة التأبين: Oraison funèbre].

(36) *Pour la poétique*, p. 45.

(37) Henri James, *The Awkward Age* (London: [n. pb.], 1975), p. 18, preface,

وقد نقلنا ذلك عن: Todorov, *Les genres du discours*, pp. 46-47.

(قاموس الخطابة والشعر)، فلم يذكره البتة، فها هي كتب ومقالات عديدة تذكّر بضرورة تعريف مختلف أشكال التعبير؛ فهذا نورثروب فراي (Northrop Frye) يأخذ على نظرية الأجناس أنها لم تتجاوز قط الأسس الأولى التي وضعها أرسطو؛ وهذا جيرارد جينيت يحتج في هذا المجال بأبحاث برونوتيار وتيبوديه وفاليري؛ وهذه كتب كيت همبرغر (Käte Hamburger) في ألمانيا وجان ماري شيفر (Marie Schaeffer) في فرنسا[38].

وهذا هو المسلك الذي سلكته الدراسة التي بين يديك. وإنما هي تنقيح لمقالة نشرت قديماً في مجلة *Le Français moderne*[39] ولأطروحة موضوعها اللغة المسرحية، وزيادة عليهما وتصحيح لبعض ما ورد فيهما. والغرض هنا كما هو هناك تعريف الأجناس - الأصول، والخروج بتصنيف معقول ذي طبيعة أسلوبية في جوهره. ونحن نؤيد بيار غيرو في قوله:

«على من يقول بانحلال الأجناس كما كانت تتصورها الخطابة القديمة ألا ينسى أن الوظائف الأدبية لم تتخصص قط مثل تخصصها اليوم، وفي أعمق المراتب، أعني مرتبة الشكل اللغوي نفسه؛ فلذلك استبطن مفهوم الجنس، حتى التبس بالأسلوب»[40].

ويبدو لنا أن في هذا الالتباس غلواً كبيراً؛ ومع ذلك نوافقه في

---

(38) Northrop Frye, *Anatolie de la critique*, p. 25,

وجيرارد جينيت في الكتاب الجماعي: *Les chemins actuels de la critique*, pp. 213-247; Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. (Paris: Seuil, 1986), et Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Seuil, 1989).

(39) *Le Français moderne*, no. de (Juillet 1964), pp. 185-193.

(40) Pierre Guiraud, «Les fonctions secondaires du langage,» *Le Langage*, encyclopédie de la Pléiade, 1969, p. 459.

أن التمييز بين الأجناس منعقد على الأسلوب أصلاً؛ فهو لذلك أمر طبيعي: ألا ترى أن كل جنس منها يستعمل اللغة استعمالاً لا يشركه فيه غيره. وفي ذلك مسوغ لعنوان الكتاب؛ ذلك أن المراد هنا الأسلوبيات العامة، تلك الأسلوبيات التي تعالج مسائل اللغة قبل معالجة مسائل اللسان[41] (والفرق بينهما من المعطيات الأثيرة عند بنفنيست)؛ تلك الأسلوبيات التي تعيد لفت الأنظار إلى طبيعة اللغة، وتسعى في تعيين الاستعمالات التي تُكسبها قيمة جمالية؛ تلك الأسلوبيات التي تجتهد في تعريف ما عرّف به مونتسكيو القوانين، أعني «العلاقات الضرورية المستمدة من طبيعة الأشياء»[42]، على أن الأشياء هاهنا هي الأقوال من أي صنف كانت، مرتجلة أو مروّاة، على الصورة التي تأتينا عليها في الحياة أو في الأعمال الأدبية. وأول ما تتعرف به الأجناس ـ الأصول هو خصوصية استعمالاتها لأركان فعل القول. وفي ذلك مسوغ أيضاً لمنهج هذه الدراسة. في الجزء الأول منها عملنا على تعريف طبيعة هذه الأركان ومجمل العلاقات المعقدة في ما بينها؛ واجتهدنا ما وسعنا الجهد في الجزء الثاني في تعريف كل واحد من الأجناس ـ الأصول، والخروج بتصنيف منسجم بحكم الطبيعة. وفي أثناء هذه المباحث لم نألُ جهداً في اجتناب الاستدلالات المفرطة في التجريد، وفي اعتماد الأمثلة البسيطة، وفي استعمال اصطلاحات دقيقة، وبالجملة في بيان صواب أبحاثنا بدراسات للنصوص، والاحتجاج قدر الإمكان للنتائج التي خرجنا بها. وللقارئ تقدير ذلك بالمشاركة في هذه المغامرة (ويا لها من مغامرة!)؛ ولئن كانت تطلب ما لا يُنال فإننا مع ذلك نراها ضرورية.

---

(41) انظر ص 69 و84 من هذا الكتاب.

(42) Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 1ère partie, chap. premier.



القسم الأول



الفصل الأول

فعل القول وأركانه

جاء في مادة énoncer (قال) من *Trésor de la langue française* (**كنز اللغة الفرنسية**) ما نصه: «عبّر عما في الذهن باللغة أو بالكتابة، وصاغ ذلك بألفاظ واضحة دقيقة». وهذا تعريف لا يُرتضى إلا أن يُستبدل فيه بلفظ «اللغة» لفظُ «الكلام»، وأن يسقط منه «بألفاظ واضحة دقيقة»، لأنها عبارة يستفاد منها معنى الجودة، ولا محل له هنا: فهيهات أن تكون الرسالة المنقولة «واضحة دقيقة» دائماً؛ إلا أنها تظل مع ذلك قولاً. إذاً، كلما عبر الكائن البشري عن نفسه بواسطة اللغة فذلك فعل من أفعال القول. وهذا واقع ذكّرناك به. ونسوْق لك مثالين على القول اخترناهما، كما سترى، شديدي التباين. أولهما مأخوذ من محادثة عادية سُجلت على آلة ثم دُونت على قدر المستطاع، لكن مع الاجتهاد في تحري الأمانة[1]؛ وهو هذا:

السيد س: اسمعي، مضى عام، مضى عام يوم 3 شباط/ فبراير ونحن هنا في الحي. قبل ذلك كنا في شارع لوبيك. كانت لي

(1) انظر في قضايا تدوين اللغة الدارجة كتاب: Claire-Blanche Benveniste et Colette Jeanjean, *Le français parlé* (Paris: Didier, 1987), pp. 91 sq.

تجارة هناك، لا بأس بها. وكان لي زبائن كثيرون، زبائن الدائرة التاسعة، وهم من أجود الزبائن فضلاً عن ذلك. وكنت في أسفل المنحدر، في ساحة بلانش. والآن هنا قد تغيرنا. في البداية كنت أحس بشيء من الغربة. الحي لا يشبه الآخر. هذا حيّ من نوع خاص. وهذا بيع من نوع خاص. ولكن على كل حال إننا نعتاد عليه شيئاً فشيئاً. لنا زبونات جيدات، زبونات لطيفات.

السيدة س: وزبائن لطفاء.

السيد س: وزبائن لطفاء، نعم؛ هذا من تحصيل الحاصل.

السيدة س: نعم، أنت تنظر إلى النساء؛ أما أنا فأنظر إلى الرجال.

السيد س: هن الأغلبية، النساء. ليس الرجال هم..

السيدة س: نعم. لكن يوم الأحد..

السيد س: ذلك نادر. الرجال..

السيدة س: الرجل أكثر رشاقة من المرأة. أعني أنا آخذ..

السيد س: الرجل أكثر رشاقة؟ أستثني نفسي، ليس كثير منهم أكثر رشاقة.

السيدة س: لا، لا تبالغ[2].

وثانيهما قصيدة رباعية الأدوار لمالارميه:

منتصراً بالفرار من الانتحار الجميل

---

(2) وهو مقطع من تسجيل مأخوذ من الكتاب الجماعي Georges Gougenheim [et al.], *L'élaboration du français fondamental* (Paris: Didier, 1964), p. 239, وفيه إلى حدود ص 253 محادثات مسجلة غيرها.

جمرة مجد، دماً بزبد، ذهباً، عاصفة!

يا ضحكة لو هناك أرجوان يستعد

لأن يبسط ملوكياً قبري الغائب وحده.

ماذا؟ مِن هذا السنا كلّه ولا البقية

تتريث، هذا منتصف الليل، في الظل المحتفي بنا

إلا أن كنزاً مزهو الهامة

يسكب كسله المحبوب بلا مشعل،

رأسك أنتِ على الدوام الملذة! رأسك

نعم وحده من السماء المتلاشية يحفظ

شيئاً من نصر صبياني متى اختمرت به

بنور عندما على الوسائد تضعينه

كأنه خوذة حربِ إمبراطورة صبية

يتساقط منه لتصويرك ورود[3].

كأن هذين القولين على طرفي نقيض؛ لكنهما يشتركان في أنهما صيغا (في الأصل) بلسان واحد، هو الفرنسية؛ غير أنه يجدر التنبيه قبل كل شيء إلى الخلافات بينهما، ومن المفيد جمعها وإحصاؤها، مع أنها ظاهرة.

1 ـ السيد والسيدة «س» في الخامسة والثلاثين من العمر تقريباً، وهما يبيعان الخضراوات. ولعل السيد «س» في السوق؛ وهو يتحدث عن أحواله مخاطباً زبونة تكتفي بالاستماع إليه. وقوله «زبونات لطيفات» هو ما دعا السيدة «س» إلى الرد عليه، فتراوح

(3) انظر: *Oeuvres* (Paris: Garnier, 1992), pp. 69, et 605.

الكلام بين الزوج وزوجته. وقد وقعت تلك المحادثة في مقام معين اشترك فيه ثلاثة أنفار كانوا جميعاً يعيشون في تلك المناسبة زماناً واحداً. ولو لم تسجل هذه الأقوال يوم 9 شباط/ فبراير 1952 لضاعت كغيرها من المحادثات العادية؛ وكان ذلك بغير علم أصحابها، ثم دونت لأغراض علمية على أنها نموذج من اللسان الدارج.

وفي سنة 1885 بعث شاعر اسمه مالارميه إلى شاعر آخر اسمه فرلين بتلك القصيدة، وهي محبوكة الصنعة كما تشهد على ذلك نسخة أخرى منها متقدمة عليها وبضعة فروق أخرى؛ وقد نُشرت مرات عديدة، ثم أُدمجت في ديوان عنوانه **أشعار** في صورتها النهائية. وهي في صورتها تلك يمكن قراءتها سراً، ويمكن أيضاً أن تُلقى جهراً ليسمعها قارئها أو على ملأ. إن الشاعر والقراء لا يعيشان(*) في مقام واحد ولا في زمان واحد. وقد كُتبت القصيدة لتحيا ـ وسوف تحيا طويلاً ـ في ذاكرة الناس.

2 ـ أقوال السيد والسيدة «س» مرتجلة ولها صفات اللسان الدارج؛ لذلك ترى فيها عدة من العناصر المميزة (كمؤكّدات الخطاب، وعناصر العرض، والتكرار)، وللقطع فيها (قطع المتكلم عن الكلام) نصيب وافر: ذلك أننا لن نعلم البتة ما كانت السيدة «س» تريد قوله بعد «أعني أنا آخذ». وهذه المحادثة ـ شأنها شأن معظم المحادثات ـ ليست منتظمة في بنية، وإنما تتدرج وفق الردود.

(*) المثنى هنا صواب، لأن «العرب تذكر جماعة وجماعة، أو جماعة وواحداً، ثم تخبر عنهما بلفظ الاثنين». قال تبارك وتعالى: ﴿أن السماوات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما﴾ (**الصاحبي**، 254؛ وراجع أيضاً **مجاز القرآن**، 2/ 36، **وفقه اللغة وأسرار العربية**، 220، وتفاسير القرآن في الآية المذكورة).

ولم نأتِ هنا إلا بجزء منها، ويقتضي أن لها بداية ونهاية؛ ولعل هذا القول ناقص، إلا أن نقصانه لا يخل به.

أما القصيدة فثمرة عمل طويل الأمد، لأن مالارميه اختار من الأشكال الشعرية أشدها تضييقاً على الشاعر. ذلك أن ما يراد التعبير عنه يجب حشوه في أربعة عشر بيتاً، أي في مئة وثمانية وستين مقطعاً، لأن الأبيات من البحر المسمّى الإسكندري(*). وتقضي القاعدة في هذا القالب الشعري أن تكون الأبيات مشطورة في رباعيين فثلاثيين(**). وجاءت هذه القصيدة غير المعنونة في الديوان ضمن مجموع سمّي «عدة من رباعيات الأدوار»، ولكن لا صلة بينها من حيث المضمون ولا من حيث الشكل (أعني المعجم والتركيب) وبين القصائد المجاورة لها؛ فهي قصيدة مكتملة، أي إنها كلٌّ قائم برأسه.

3 ـ ليس لهذه المحادثة قيمة جمالية؛ إنما الغرض فيها وصف حالتين (بالمعنى التجاري)، وذِكر الخلافات بينهما بأبسط ما يكون. أما القصيدة فالغرض منها في المقام الأول أن تكون عملاً فنياً؛ وليس تأويلها بالأمر الهين. والظاهر أن معنى البيت الأول ـ متى قرئ لوحده ـ هو: «العزوف عن الانتحار، مع محاسنه، نصر»؛ والواقع أن البيت ـ إذا ما اعتبر السياق ـ يشير إلى غروب الشمس. وفي هذه الرباعية الأدوار، كما في غيرها من قصائد مالارميه، نتساءل: هل لها معنىً؟ أم معانٍ؟ هل كُتبت لتفهم؟ أليس في محاولة فهمها انتهاك لحرمتها؟

(*) الإسكندري (Alexandrin): بحر من بحور الشعر الفرنسي، عدة مقاطعه الصوتية اثنا عشر. وتاريخه وتاريخ الشعر الفرنسي نفسه (من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر) ملزوزان في قرن. واسمه مأخوذ من **رواية الإسكندر** (*li romans d'Alixandre*)، قصيدة فرنسية من القرن الثاني عشر، أبياتها منه.

(**) المراد هنا الشكل الشعري المسمّى «رباعية الأدوار» (Sonnet)، فهو مكون من دورين في كل واحد منهما أربعة أبيات، ولذلك سمي رباعياً (Quatrain)؛ ومن دورين آخرين في كل واحد منهما ثلاثة أبيات، ولذلك سمي ثلاثياً (Tercet).

نخلص من تقرير هذه الأمور إلى أن معنا هاهنا قولين، نعم، لكن على أشد ما يكون التباين. ومعنى ذلك أن جميع أشكال الأقوال غيرهما داخل في ما بين هذين الطرفين، وأن تلك الأقوال كلها يمكن تعيينها بحسب مغايرتها لأحدهما. لكن لا يخفى أنه يجدر بنا أن نجعل المعيار الأصل المحتكم إليه استعمال اللغة على السليقة، أي المحادثة العادية؛ وعلى ذلك سنسلم أصلاً بأن كل شكل من أشكال فعل القول يمكن تعيينه بالقياس إلى تلك الطريقة في التعبير، على أن نعدها هي كالدرجة الصفر.

وبالنظر إلى هذه الخواص المشتركة - وبموجبها تكون الوثيقتان المقترحتان قولين - يتبين من أول وهلة أن فعل القول يقتضي ثلاثة أركان أصول، صاغ اللسانيون العلاقات في ما بينها صياغة بسيطة، على المنوال التالي:

القائل ----- القول ----- المقول له[4]

مع ما يعلمه كل واحد من أن القائل والمقول له يحلّ كل واحد

---

(4) تختلف الاصطلاحات باختلاف المؤلّفات، فمن قائل: «المتكلم - المخاطب» (وهذه الأخيرة (Interlocuteur) متى كانت جمعاً أشارت على السواء في الأغلب الأعم إليهما معاً)؛ ومن قائل: «الباث - المتلقي»، «المعمي ـ المفسر». وقد قيل في الشخص الموجه إليه الكلام أيضاً: «السامع» و«المخاطب» بكسر الطاء (Allocutaire)، وقد جاءت هذه في (Damourette et Pichon, *Essai de grammaire*) بصيغة Allocutif. ونحن نفضل أن نقول: «المقول له»، لتنتظم مع «فعل القول» و«القول» و«القائل». أما Interlocuteur فمشتق من اللاتيني Interloqui، ومعناه الأصلي «قاطع كلام غيره»؛ وأما Allocutaire فمشتق من اللاتيني Allocutio، ومعناه الأصلي «الموجه كلاماً إلى غيره». وأما Encodeur وDécodeur فلم نجد لهما مقابلين مرضيين، فقلنا فيهما على التوالي: «المعمي» و«المفسر»، حاملين فيهما لفظ Code على معناه الأصلي، وهو «العلامة»، إذ كان أصحاب الأفران (في القرن الثاني عشر في فرنسا) يعلّمون الخبز تمييزاً لبعضه من بعض. وكل كلام مرسل من المتكلم في أي لغة كان فهو علامات معماة لا يفسرها إلا المقصود بها والموجهة إليه. راجع في أصول الألفاظ المذكورة [*Dictionnaire étymologique du français*]].

منهما محل الآخر في المحادثة، لأنهما يتبادلان الحديث. لكن تلك الأركان الثلاثة قاصرة عن استيفاء فعل القول برمته[5]. وفعل القول هذا لا يقع إلا بواسطة حامل له طبيعي يسمّى في المعتاد باسم «القناة»، ويكون هذا الحامل إما نطقاً أو كتابة. ويقتضي أيضاً، ليتحصل الفهم، استعمال «لسان» خاص مشترك بين المتخاطبين. ولا يقوم القول إلا في «مقام»، وهو مجموعة معقدة دائمة التغير؛ ولغرض الحصول على نتائج بأعيانها، فالقائل والمقول له والقول والقناة واللسان والمقام والغائية هي الأركان السبعة الأصول في فعل القول؛ وهو فعل يمكن تعريفه بما يأتي: «هو أن ينقل الكائن البشري بالصوت أو بالكتابة خبراً أو أخباراً لكائن بشري أو كائنات بشرية غيره بلسان خاص في أوضاع معلومة لغاية بعينها». ويستدعي هذا التعريف بضع ملاحظات مختصرة إذا كان المراد فيه باللغة الاستعمال العادي، وهو ما يقع في المحادثات.

أولاها هي أن القائل (وهو في المثال الأول التاجر والتاجرة على التعاقب) هو بالضرورة كائن بشري، لأن الإنسان وحده قادر على الكلام، بالمعنى الصحيح للفظ الكلام[6]. وعندما يتحدث الإنسان عن نفسه يشير إليها بلفظ «أنا»؛ ويقع له كثيراً ألا يتحدث عن نفسه؛ إلا أن ما ينبغي تذكره هو أن كل قول فلابدّ فيه من «أنا» صريح أو ضمني.

---

(5) والنص العمدة في هذه القضايا هو: Emile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation,» dans: *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1974), pp. 79-88.

(6) قد يكلم الواحد منا كلبه، وبعضهم لا يني عن ذلك. والكلب يفهم الأمور البسيطة، إلا أنه لا يستطيع «الرد» (بالمعنى اللغوي لهذا اللفظ). وانظر في هذه القضية مقالة بنفنيست: Emile Benveniste, «Communication animale et langage humain,» dans: *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, pp. 56-62.

والثانية أن فعل القول - وهو فعل حقيقي - يكون دائماً فعلاً فردياً؛ وهذا ينبغي فهمه على وجهين. **الأول** أن المتخاطبين في المحادثة إذا تكلما في وقت واحد فذلك يُعد دائماً من العوارض اللغوية، سواء أقالا أشياء مختلفة أم قالا شيئاً واحداً وأحياناً بعبارة واحدة. في الحالة **الأولى** يصير القولان غير مفهومين[7]؛ وفي الحالة **الثانية** يفاجأ المتخاطبان بتشابه قوليهما فيضحكان منه، ولا يلبثان أن يقطعا حديثهما؛ ذلك أن اللسان الدارج - على عكس الغناء - لا يحتمل تعدد الأصوات[8]. **والثاني** أن المتكلم قد يتحدث عن نفسه أصالة وفي الوقت نفسه نيابة عن أشخاص غيره. عندئذٍ يكون بالخيار بين «أنا» و«نحن». وأما «أنا» فلا يُمثل متى استُعمل إلا المتكلم وحده، وهو - كما سترى ذلك - ضمير لا يمكن أن يكون له جمع حقيقي. وأما «نحن» فليس هو جمعاً من «أنا»؛ وهو يدلّ دائماً في فعل القول، لكن بطرق مختلفة، على «أنا» مع واحد غيره أو أكثر.

والثالثة أن القائل، متى استعمل اللغة استعمالاً عادياً، يتحدث دائماً إلى مقول له أو أكثر. ولئن تكلّم وحده فذلك معدود من العوارض اللغوية، لأن مكلم نفسه يكون هُزأة في عين غيره، وكثيراً ما يضحك هو من نفسه متى فطن إلى حاله؛ ويؤخذ كلامه عندئذٍ على أنه عرض من أعراض حالة مرضية متفاوتة الخطورة[9]؛ ولا

---

(7) وقد يستعمل ذلك في المسرح لإثارة الضحك. راجع مثالاً له في: Molière, *Le mariage forcé*, sc. 4, dans: *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 726.

(8) وإن كانت تلك الأصوات تقول نصاً واحداً. والجوقات الناطقة، المستعملة أحياناً في ترجمات المآسي القديمة، تبدو دائماً متكلفة مصطنعة. وهذا أيضاً يتخذه مؤلفو الملاهي مدعاة للضحك. راجع مثالاً له جوقة ملتزمي نقل الرياش في مسرحية **سيجسموند** (Sigismond) لصاحبها كورتلين (Courteline).

(9) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 32:

«لابدّ للباث من متلق، اللهم إلا إذا كان الباث سكيراً أو مختل العقل».

شكّ في أن السبب في ذلك أن اللغة في هذه الحالة لا تُستخدم للغرض الذي اختُرعت له، وهو التواصل: فالتواصل هو الذي يقضي بأن يكون أمام «أنا»، «أنت» أو «أنتم»؛ وهذا الأخير يصحّ حقاً أن يكون جمع «أنت». وقد تطرأ على استعمال الضمائر هذا تقلبات كثيرة، غير أن انفراد القائل، أي كونه نسيج وحده، يقابله اختلاف أنواع المقول له. في المحادثة المذكورة قبلُ يحدّث التاجر أولاً زبونة لا تردّ عليه؛ ثم يخاطب زوجته بعد أن تدخلت لتكملة كلامه وتصحيحه؛ غير أن محاورتهما فيها اعتبار لحضور الزبونة، ولها ـ لو تأملت ـ قيلت، لاستمالتِها وبعثها على الشراء ما في ذلك شكّ. وتقع المحادثة بجميع أركانها في مدّة جماعية وفردية معاً: جماعية وكالمشطورة المقسمة لأنها محاورة؛ وفردية في الوقت نفسه لأن كل واحد من المتخاطبين يعيش تلك المدّة على أنها مدته هو.

وهذا التحليل، على اختصاره من شأنه أن يستوفي وصف التعقيد الملازم لكل فعلٍ من أفعال القول. ذلك أن ظروف استعماله وخواصه تختلف اختلافاً شديداً بالانتقال من المحادثة الجارية إلى قصيدة مثل قصيدة مالارميه. وعلى الأسلوبي أن يأخذ على عاتقه دراسة تلك التقلبات جميعاً؛ وسوف يمكنه ذلك في الوقت نفسه من تبرير الفرق بين الأجناس وتعزيزه، ومن تعريف السجلات اللغوية والصور البيانية وتصنيفهما. وأنت تدرك بعد هذا أنه لن يرضيه الشكل الأولي الثلاثي الأركان الذي تقدّم ذكره. ومن الجدير بالعناية مقارنة ما حصّله بعضهم من نتائج[10]، لكن سيطول بنا الكلام؛ فلذلك

(10) راجع مثلاً: Pierre Guiraud, *Le langage*, encyclopédie de la Pléiade, p. 447; Bernard Pottier, *Linguistique générale* (Paris: Klincksieck, 1974), pp. 21, 22, 25; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, p. 19, et B. Pottier, *La sémantique et son environnement*, dans: *Linguistique générale et linguistique romane* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1986), t. 1, pp. 475-481.

اقتصرنا على مثال واحد، لا شك في أنه أشهرها جميعاً وأكثرها إثارة للجدل، وقد أخذناه عن جاكوبسون في مقالته «اللسانيات والشعريات»[11]. وقد اجتهد هذا المؤلّف في تعريف الأركان المؤسسة لكل عملية لسانية (ص 213)؛ فوقف على ستة منها جمعها في لوحة أولى (ص 214). ولما كان كل واحد من تلك الأركان الستة يتمخض عن وظيفة لسانية (ص 214) تلا ذلك لوحة ثانية (ص 220) ضمت الوظائف الست. وإذا جاز لنا الجمع بين اللوحتين خرجنا بالرسم البياني الآتي:

المرسل إليه	الرسالة	المرسل
	السياق	
	(وظيفة الدلالة على المسمّى)(*)	
المرسل إليه	**الرسالة**	**المرسل**
(الوظيفة التأثيرية)	**(الوظيفة الشعرية)**	**(الوظيفة التعبيرية)**
	القناة(**)	
	(الوظيفة التوصيلية)	
	المواضعة(***)	
	(الوظيفة التحقيقية)	

---

(11) وهو فصل من كتابه: Roman Jakobson, «Linguistique et poétique,» *Essais de linguistique générale*, pp. 209-248.

(*) يقال في الوظيفة الأولى: «المرجعيّة»؛ وفي **المعجم الموحّد**: و«الدلالة على المسمّى»؛ وهو أصوب وأفصح عن المقصود. وعنه أيضاً أخذنا الوظيفتين «التوصيلية» و«التحقيقية».

(**) في المتن: Contexte. والصواب (من كتاب جاكوبسون *Essais de linguistique générale*، ص 214): Contact.

(***) هذا مقابل Code؛ ويقال فيه: «الشفرة» و«السنن». وفي **المعجم الموحّد**: «نظام رمزي (مواضعة أو وضع)». وقد فضلنا الاختيار الثاني فيه على غيره. وقد أشرنا قبل إلى لفظ Code، وذكرنا معناه الأصلي وما ترجمناه به.

وقد أثار هذا التحليل ـ ومن شأنه أن يثير ـ جدلاً كثيراً، لاسيّما في باب الاصطلاح. ولن نلتفت إلى destinateur (المرسل) وdestinataire (المرسل إليه)، لأننا نُفضل عليهما «القائل» و«المقول له»؛ ولا أيضاً إلى code (المواضعة)، لأننا سنستبدل به لفظ «اللسان»، وهو أمثل، وسترى ذلك. بقيت فيه ثلاثة ألفاظ أُخَر فيها لبس شديد لن نتوانى عن الإشارة إليه. **أولها** poétique (شعرية)، وهي صفة نُعتت بها الوظيفة التي يمكن تعريفها بأنها مقصد (einstellung) الرسالة من حيث هي (ص 218). وقد أصاب ريفاتير[12] في أنها لفظ مبهم مفرط في الحصر؛ ففضل عليه «الوظيفة الأسلوبية»، أو «الوظيفة الشكلية»، وهو أعم. وأما اللفظان اللذان يصعب استساغتهما فهُما contexte (السياق) وréférentielle (الدلالة على المسمّى)، مع أن المتوقع هاهنا أن يُقال contexte (السياق) وfonction contextuelle (الوظيفة السياقية)، وréférent (المسمّى) وfonction référentielle (وظيفة الدلالة على المسمّى): ذلك أن هذا العالم اللساني لم يفرق بين contexte وréférent، إذ جاءت ألفاظه مبهمة، وهو واعٍ لذلك؛ قال:

> تقتضي الرسالة أولاً سياقاً تحيل عليه (ويقال له أيضاً ـ في اصطلاح لا يخلو من اضطراب ـ «المسمّى»)؛ سياقاً من شأنه أن يدركه المرسل إليه؛ وهو أما كلامي أو قابل لأن يكون كلاماً (ص 215).

وسندرأ ذلك اللبس الخطير كله، ولاسيّما الخلط بين أحوال القول وبين ما يعالجه، بأن نستعمل لفظ «السياق» بمعناه الأصلي الدقيق، وهو «(النص) المساوق»، فندل به على القول أو الأقوال التي قد ترافق قولاً بعينه قبله أو بعده؛ وسنجتنب لفظ

(12) M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 148.

référent[13]، فنستبدل به، للإشارة إلى «الشخص» أو «الشيء» المتحدث عنه (ص 216)، لفظ «الموضوع» (sujet)، وهو لفظ معروف ملائم؛ وسنطلق لفظ «المقام» (situation) على مجموع الشروط التي يكون بها القول ممكناً، أي يكون بها على ما هو عليه، ويكون له بها معنى. وبعد الفراغ من قضايا الاصطلاح هذه يبقى علينا النظر في المذهب نفسه[14]. وسنعود إلى ذلك في ما بعد؛ وحسبنا هنا التنويه بجاكوبسون، لأن له فضيلة معالجة اللغة من جهة تداولها، ولأنه أسند إلى كل ركن من أركانها وظيفة خاصة، وسلم بمبدأ مؤداه أن تلك الوظائف عاملة برمتها، غير أن واحدة منها تكون كل مرة هي المتصدرة المهيمنة، وذاك هو السبب في أن للأقوال مميزات ومقاصد مختلفة. وهذا الاختلاف أمر جوهري في تصنيف الصور الأسلوبية وفي تعيين الأجناس؛ هذا مع أننا نبهنا إلى أن تلك الأركان الستة من المفيد، لتيسير التحليل، فصل بعضها عن بعض، مع أن بعضها في الواقع قائم ببعض. وبعد هذه الاحتياطات نرى المحافظة في الدراسة الأسلوبية على الترتيب الذي أتى به جاكوبسون، مع تعديله متى دعت الحاجة إليه؛ ويشير الخط الأفقي

---

(13) ليس في اللسانيات لفظ أشد إبهاماً من هذا. ودلالته تختلف باختلاف المؤلّفين. ونحيل في هذه المسألة على مقالة: Alain Rey, «Remarques sémantiques,» *Langue française*, no. 4, pp. 5-29,

ففيه قوله: «المسمّى هو ما يحيل عليه الدليل، خارج اللغة؛ أما المعنى (أي القيمة) فهو داخل اللغة. وهذه الوحدات المعجمية: «الكلب»، و«الغول»، و«ثعبان البحر» و«الديناصور» لها مسميات (حسي في الأول وخيالي في الثاني ومبني بناء علمياً في ما بقي)» (ص 16). يتبين إذاً أن المسمّى يكون للفظ وحده، ولا مسمّى للقضية ولا للجملة. وراجع أيضاً: J. Lyons, *Linguistique générale* (Paris: Larousse, 1970), pp. 310-311, 326.

(14) Robert Lafont et Françoise Gardès-Madray, *Introduction à l'analyse textuelle* (Paris: Larousse, 1976), p. 22,

انتقاد نراه مفرطاً لوظائف جاكوبسون الست.

فيه إلى فعل القول، أي إلى الأخذ والرد بين القائل والمقول له، ويضم الخط العمودي جميع الأركان التي صار بها القول على ما هو عليه.

ويبدو من الوهلة الأولى أن المحور الأفقي لا غبار عليه، ومثاله أن مؤلّفاً كتب قصيدة ليستمتع بها عدد غير مقدر من القراء. والواقع أن فيه أمرين مشكلين بالغي الأهمية، متصلين بالمنهج. **الأول** أن دراسته تؤول إلى المقابلة بين ضربين من الأسلوبيات. ذلك أن فعل القول ينطوي على علاقتين، يمكن تمثيلهما كالآتي:

القائل ------------- القول

القول ------------- المقول له[15]

والعلاقة **الثانية** علاقة اضطرارية، لأن القول من غير مقولٍ له كـ «لاقول». ويمكن على العكس من ذلك غض الطرف عن العلاقة الأولى والنظر إلى القول من حيث هو معطى يتناوله الأسلوبي في استقلال عن الدواعي التي دعت إليه. ويكون معك ضربان متقابلان من الأسلوبيات: أسلوبيات الآثار وأسلوبيات النوايا. وفي هذا الأمر جدال بين ريفاتير ومورو، إذ اعترض هذا على دعاوى ذاك. ولنذكر أولاً بضع جمل من كلام الأول ضمّ الثاني بعضها إلى بعض في سبيل التيسير، وهي:

«.. لا أسلوب إلا في ما يُدرَك.. الأسلوبيات.. فرع من اللسانيات يُعنى بإدراك الرسالة.

.. الأسلوب هو النتيجة النهائية، وهي وحدها التي تقع عليها

---

(15) قال مونتابن «الكلام نصفه للذي يتكلم، ونصفه للذي يسمع»: Montaigne, *Essais*, livre III, ch. XIII, Villey, p. 411.

العين؛ أما العلاقة بين أثره الحقيقي وما كان يريده المؤلّف فليست وجيهة في التحليل[16].

والرسالة الأدبية وطبع متلقيها هما الواقعان الوحيدان؛ ولا سبيل إلى غيرهما».

إن هذا المسلك، كما ترى، يُقصي القائل ويجعل نصيب الأسد للمقول له أو قل لمجموع المقول لهم، وهؤلاء تشهد استجاباتهم على مقدار «المنبهات» المعماة في الخطاب[17]. ومن المفترض في مجموعها أن يكون شاهداً على استجابات قارئ مثال، سمي أولاً «القارئ المتوسط»، ثم «القارئ الجامع»؛ ومن شأن ذلك المجموع أن يكمل استجابة الأسلوبي لأنها خاصة به، وأن يؤدي إلى تأويل للقول المدروس يتوخى الموضوعية. مثال ذلك أن ريفاتير، في دراسته لقصيدة «القطط» لبودلير، عين قارئها الجامع بالرجوع إلى المؤلّف، ولكن في حدود ضيقة، وبالرجوع على الخصوص إلى غيره من الشعراء والتراجمة، وإلى قاموس، وإلى حواشي النشرات المحققة والنشرات المدرسية، وإلى استجابات التلامذة وغيرهم من القراء[18]. وعلى تلك الشهادات كافة ينبني التحليل.

يرى مورو على العكس من ذلك أن أسلوبيات النوايا قد لا تكون ذاتية ولا تحكمية متى استندت إلى قرائن ثابتة. ومن شأنها في أمثل الأحوال أن تربط ربطاً موضوعياً بين العمل الأدبي ونواياه الظاهرة

---

(16) Jean Mourot, «La stylistique littéraire,» *Le Français moderne*, no. 1 (1972), pp. 1-15.

(17) M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*,

وتعريف القارئ الجامع في ص 46 و47 منه.

(18) المصدر نفسه، ص 328.

المتعمدة، وأيضاً بينه وبين نواياه الكامنة أو اللاشعورية[19]. ونضيف نحن أن التحليل يجب أن يتوخى الحذر، لاسيّما أن المؤلّف كثيراً ما لا يستطيع أو لا يريد توضيح الأمور للقارئ[20]. لكننا في كثير من الحالات لا نرى ما يدعو إلى الاستغناء عن مجموعة من المعطيات من شأنها إيضاح العمل أو النص المأخوذ منه، لاسيّما مع الأخذ بالفصل بين النوايا والنتائج. والأسلوب في هذا المجال كجهنم، قد تقود إليه النيات الحسنة. وعلى الأسلوبي أن يقيس تلك المغايرة، وهي مغايرة تسِم مع غيرها الأعمال الرديئة الكتابة[21].

أما مفهوم القارئ الجامع فالاحتراز منه كان أشد. وقد ضبطه ريفاتير وعدله في ترجمته الفرنسية لإحدى المقالات، قال:

«.. لا يبقى من المؤلّف إلا النص؛ أما القارئ فلئن كانت استجاباته عمليات نفسية فلا يتصل منها بالقارئ الجامع إلا ما يبعث عليها، وهو مكونات النص. وليس استعمال القارئ الجامع سوى أولى مراحل التحليل، وهي مرحلة الكشف؛ ثم يتلاشى مع التأويل والحكم في مرحلة التفسير»[22].

---

(19) Mourot, «La stylistique littéraire,» p. 10.

(20) قال بودلير في إهدائه كتابه *Spleen de Paris* إلى هوساي (Arsène Houssaye) في: *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 276:

«شرعت في العمل؛ فما لبث أن اتضح لي أني لم أزل بعيداً دون المثال الخفي الرائق الذي احتذيته؛ بل إني أصنع شيئاً آخر شديد الاختلاف، وهذا عارض من شأن غيري بلا شكّ أن يعتد به اعتداداً، وإنما فيه إذلال ومهانة لذي اللب الذي يرى أن أعظم ما يشرّف به الشاعر أن يكون عمله على قدر مقصده لا أقل ولا أكثر». واختصاره أن النتيجة لم توافق النية، فظلت النية خفية.

(21) من أمثلة ذلك التمثيلية العاطفية والرواية الشعبية. فمؤلّفوهما لا يألون جهداً في استجادة الكتابة، إلا أن تصورهم للأسلوب الحسن تصور مذموم. وليس بين أيدينا دراسة رصينة في هذا الموضوع.

(22) Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 47.

وزاد ريفاتير هذا المفهوم حصراً في كتابات له أخرى؛ وعرّف المكونات التي تبعث على استجابات القارئ الجامع بأنها مغايرات للسياق. وهذا حسن؛ غير أن مورو ردّ عليه بأن اكتشاف تلك المكونات متوقف على طبيعة النص: فإذا كان الكشف عن المغايرة يسيراً في بعض النصوص، فما أدراك ببعضها الآخر؟ وبالنصوص التي تكون القاعدة المطلقة فيها هي وحدة الأسلوب، ويكون المؤلّف ملزِماً فيها نفسه باستبعاد المغايرات كلها؛ وبنصوص كل شيء فيها أسلوب، كما هو شأن بعض قصائد فاليري؟ وبالنصوص التي يشكل فيها المعنى، مثلما يقع كثيراً في قصائد مالارميه؟ زِدْ على ذلك أن تعدد الشهادات، وبه يتعرف القارئ الجامع، ليس من شأنه أن يؤدي دائماً إلى تأويل الوقائع الأسلوبية تأويلاً فريداً يطمئن إليه. ومسألة التهكم في الرباعي الثاني من قصيدة «القطط»[23] مازالت قائمة؛ ونحن لا نحس أن فيه تهكماً. ودراسة قصيدة هوغو Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande[24] (مكتوب على زجاج نافذة فلندرية)، على كثرة الإحالات المذكورة فيها والحذق البالغ في تحليلها، لم يُلتفت فيها البتة إلى العنوان؛ وهو أمر غريب.

خلاصة القول أنه من التكلف اطّراح النوايا، والعناية بالآثار وحدها، بفصل العلاقتين الواحدة عن الأخرى، مع أنهما معاً قِوام فعل القول. لنسلّم إذاً بهذا المبدأ، وهو أنه يصلح للاستعمال - جملة لا تفصيلاً - كل ما من شأنه أن يوضح دلالة قول من الأقوال ويجلو

---

(23) La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire Les chats,

في: المصدر نفسه، ص 337 وما يليها.

(24) Dans le poème comme représentation: Une lecture de Hugo, *La production du texte* (Paris: Seuil, 1979), pp. 175-188.

قيمته الأسلوبية. ويمكن - عوض الاشتغال بتعريف قارئ جامع، مع ما في ذلك من تكلف قَلَّ أو كثر - أن نحلم بقارئ مثالي يستطيع أولاً أن يفهم النص، أو أن يفهم لماذا لم يفهمه، ويستطيع أن يكشف عن تلميحاته الخفية كلها أو يؤوّلها، ويستطيع تقدير الآثار الأسلوبية التي أرادها المؤلّف لجمهور عصره، وهي آثار قد تتغير بين عهد وعهد.

وبعد ذكر هذه المسائل وتمييز ما ينبغي تمييزه لابدّ من إحكام تعريف القول على الحقيقة؛ وذلك أن اعتباره مجرد مجموعة من الأركان الكلامية ليس فيه استيفاء له، لأن تلك المجموعة لا تنفصل عن أركان أخرى كلامية قد ترافقه، ولا عن مقام، وهذا أهم، لأن المقام يبرر معظمه. وبيان ذلك في الشكل الآتي:

القول = الأركان الكلامية + المقام + (السياق)

ويشير القوسان إلى أن السياق قد ينعدم، بيد أنه لابدّ للقول من مقام، صريح أو ضمني. وقبل ضبط هذه المسائل ينبغي الإشارة إلى أن الاصطلاح الجاري فيها مبهم: فقد يطلق «السياق» ويراد المقام، وقد قيل أيضاً «سياق المقام» و«السياق المقامي»، على الاتساع في معنى «السياق»، ولا حاجة إليه. وسوف نستعمل «السياق» هنا، درءاً للبس، بمعنى «(النص) المساوق»[25]، و«المقام» بمعنى مجموع الأركان التي بها يكون فعلُ القول فعلاً حقاً والقولُ نتيجة ذلك الفعل. وكم يحسن هنا التنبيه أولاً إلى أن العلاقات بين المقام والسياق علاقات معقدة، لأن هذا أحياناً قد يكون ضابطاً لذاك.

---

(25) واقترح بعضهم تسميته المناص (Cotexte).

ويختلف السياق (وقد يسمّى «المقاول»(*) أيضاً، جرياً على ما تقدّم من تعريف فعل القول) اختلافاً شديداً في طبيعته وفي مداه وفي قيمته باختلاف الركن موضوع الدراسة. إن الكلمة مثلاً تدخل في جملة؛ والجملة في الأغلب الأعم كافية لتجويز استعمالها وتبريره وتقدير قيمتها الأسلوبية. أما الصورة الشائعة[26] فقد بين ريفاتير أنها لا يمكن أن تدرس في ذاتها، إلا أن يؤخذ سياقها المباشر بالاعتبار. ومن شأنها أن تكون لها قيمة أسلوبية خاصة متى نتج من ظهورها أثر تَضاد في قولٍ هو بعد مكتوب كتابة خاصة بصاحبها. وينفع السياق كثيراً أيضاً في تجويز القول وتبريره، كما يشهد على ذلك المثال الآتي، وهو هذه الجملة:

«تحرّك شيء في عرين الشباك؛ فخرجت منه القبعة، تحت إبطها علم أحمر ملفوف، وفتحت باب الرصيف..».

إن هذه الجملة المنتزعة تبدو غريبة، وأشبه شيء بتلك الجمل المحصل عليها في الألعاب السوريالية أو بذلك المثال الشهير الذي ساقه تشومسكي[27]: فكما إنَّ «الأفكار الخضراء المنعدمة اللون» ليس من شأنها أن «تنام في غضب»، فكذلك ليس من شأن القبعة أن تفتح الباب؛ وإنما هي كناية تنم عن جسارة (وهي إطلاق القبعة

(*) باسم الفاعل هذا ترجمنا قول المؤلّف Co-énoncé. وفي باب (قال) من **المعجم الوسيط**: «قاوله في الأمر: فاوضه وجادله». إذ المقاولة، على المعنى الأصلي، المشاركة في القول، والمقاول المشارك فيه، فكان علينا أن نقول هنا «مقاول القول»، أي مشاركه الملتبس به، أو «مساوق القول»، وقد تقدّم؛ فاختصرنا ذلك في ما تراه.

(26) Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, chap. VI: Fonctions du cliché dans la prose littéraire, pp. 161-181.

(27) Noam Chomsky: *Syntactic Structures* ('s-Gravenhage: Mouton en Co, 1957), et *Structures syntaxiques*, traduit de l'anglais par Michel Braudeau (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 17.

والمراد المعتم بها)، كثيراً ما استعملها غراك في قصة قصيرة إلى الطول ما هي، بعد أن مهد لها تمهيداً لا يخلو من مهارة[28].

خلاصة هذا التحليل أن على الأسلوبي أن يعين في كل أثر أسلوبي سياقه الذي يمكن من ضبط قيمته؛ بل عليه أن يعيّن في كل قول يدرسه (طال أم قصر) الأقوال المرافقة له، وهي التي سماها بوتييه «النص السابق» و«النص اللاحق»[29]. ولا يزيد الأمر هنا على أربع حالات: فإما أن ينعدم السياق، وهو ما يقع كثيراً في الحياة العادية، إذ يظاهر القول فيها المقام وحده؛ وإما على العكس أن يحيط السياق بالنص، أي أن يكون قبله وبعده؛ وإما أن يقع قبله أو بعده؛ ولذلك حقّ للنقد الحديث أن يعنى عناية كبيرة بالبداية والنهاية في الأعمال الروائية[30]. والذي يحكم الأسلوب في معظمه أن على الروائي أن يعين من عدم مقاماً، وأن يغيره تغييراً يبعث القارئ عند بلوغه السطر الأخير على استجابة بعينها. وإذا كان كذلك فالحكائيات والأسلوبيات قائم بعضها ببعض. ويكفي شاهداً عليه مقارنة الجملتين الأولى والأخيرة من **مدام بوفاري**؛ فبينهما من حيث فعل القول قرابة

---

(28) Julien Gracq, *La presqu'île* (Paris: J. Corti, 1970), p. 39,

وفي ص 36 منه: «كان الشباك مغلقاً، غير أن شيئاً ما كان ينبئ بأنه مؤثث ـ أكثر مما هو مأهول ـ بما يشبه الحارس في مرقبه؛ ذلك أن قبعة مسدلة الواقي كانت تتحرك حركة خفيفة بين الفينة والفينة خلف الزجاج، يجنبها صيوان أذن يزم قلماً». «كان منزعجاً من تلك القبعة خلف الشباك، وقد رفعت حاجباً عندما رأته داخلاً» (ص 37). «خرج شمعون (Simon) يتكلف الطلاقة والقبعة ترمقه بنظرة بقرية» (ص 41).

(29) Bernard Pottier, *La sémantique et son environnement*, actes du congrès de linguistique romane, publications de l'université de Provence, 1986, t. 1, pp. 473-481.

(30) وهي «المداخل» (Incipit) و«المخارج» (Desinit) (وهذه يسميها بعضهم (Excipit)).

ظاهرة[31]. وبانعدام النص السابق والنص اللاحق يكون العمل الأدبي مجموعاً مكتملاً عليه هو أن يعين مقامه الخاص.

ونعرّف أولاً هذا المقام بأنه مجموع العناصر التي تبرز فعلاً بعينه من أفعال القول وتوضحه. لكن تلك العناصر تختلف طبيعتها اختلافاً كبيراً؛ فمنها ما يسهل تعيينه (كالإشارات والأفعال والمعطيات المكانية والزمانية)، ومنها ما يعسر قياسه، وهي أحوال المتخاطبين النفسية وصفاتهم الفكرية ونواياهم الخفية أو الجلية وغير ذلك. والمقام مجموعة يصعب ضم عناصرها كلها إلى بعض؛ لذلك ترى اللسانيين ميالين إلى إهمالها منكبين على دراسة النص نفسه خاصة، لأن تحليله تحليلاً علمياً أمر ممكن. هذا مع أن بعضهم اجتهدوا في تصنيف تلك العناصر جميعاً؛ والاستنتاجات التي انتهوا إليها، على علاتها، مفيدة دائماً. والخارج من تلك الاجتهادات جميعها أن كل فعل من أفعال القول ينطوي على علاقات متميزة بين القائل والمقول له فرادى كانا أو جماعات، وسنسمي مجموع تلك العلاقات «مقام فعل القول». ومقام فعل القول هذا ضروري (بالمعنى الفلسفي): فهو يكون صريحاً في المبادلة الكلامية التي هي المحادثة العادية، ويكون ضمنياً في القول المكتوب؛ ذلك أن الغالب في النصوص التاريخية، كما قال فأجاد بنفنيست[32]، أن «الحوادث في الظاهر تحكي نفسها بنفسها». لكن في الظاهر فقط، لأن العلاقات تكون دائماً قائمة في الواقع، مع أنها كثيراً ما تكون مستورة مخفية، بين المؤرخ الذي ألف الكتاب وبين القارئ الذي يقرأه.

---

(31) الأولى: «كنا في قاعة الدرس؛ فدخل المدير»؛ والأخيرة: «حصل (السيد هوميه) بالأمس القريب على وسام الشرف».

(32) Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français,» *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

ويكون بإزاء هذا المقام في الأغلب مقام آخر متصل بغائية القول وبمضمونه تبعاً لذلك؛ ولم نجد له اسماً أمثل من «المقام الثاني». وهذا المقام هو الذي يسعى جهده لينسي المقام الأول، كما يشاهد ذلك في النصوص التاريخية والمسرحية. والعلاقات بين ذينك المقامين معقدة. من ذلك أنها كثيراً ما تقتضي شبكتين زمانيتين مختلفتين، كما يشهد على ذلك بنفنيست وفينريش وباختين في فصلهم على الولاء بين «القصة» و«الخطاب» وبين «العالم المشروح» و«العالم المحكي» وبين «الأجناس الأوائل» و«الأجناس الثواني»[33]. وليبْقَ حاضراً في الذهن أن تلك العلاقات بها يتعين مختلف الأجناس وينبغي تعيينها هي في كل جنس على حدته.

وسنأخذ من آخر تلك الكتب من بين مجموعة ملاحظات نفيسة ستكون لنا عودة إليها، تعريفه «القول» بأنه وحدة شاهدة على واقع المبادلة الكلامية (ص 277)، وأن تلك الوحدة لا يوقف عليها إلا برمتها، أي باعتبار عناصر مختلفة، سماها المؤلّف «المقام» و«الأحوال» و«ما قبل القصة» (ص 280). ونشير هنا إلى أن دلالة العناصر الكلامية في الكلام (بمعناه عند سوسور) متوقفة في الأغلب الأعم على السياق أو على المقام أو عليهما معاً[34]. وقولنا «في الأغلب الأعم» لابدّ منه لأن قضية مثل «الإنسان مائت» دلالتها في نفسها. وإنما ينبغي لفت النظر إلى ثلاثة أمور:

---

(33) انظر: المصدر نفسه، و: Harald Weinrich, *Tempus* (Paris: Seuil, [s. d.]), pp. 25-65, et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, pp. 273-308.

(34) وأقصى ما يكون من ذلك (وهو نادر) أن يتغير معنى الألفاظ بتغير المقام. ففي: Jean Tardieu, *Un mot pour un autre, Théâtre de chambre* (Paris: Gallimard, [s. d.]), t. 1, p. 213,

وهي مسرحية في مشهد واحد، تعني Fiel mon zébu (مرَارَةُ ثوري) عند الشخصيات وعند المتفرجين: Ciel, mon mari! (رباه، زوجي!).

1 ـ إلى أن المقام وحده كافٍ لتبرير استعمال بعض أقسام الكلام على الانفراد من غير سياق؛ مثال ذلك أنّك تقول:

ساعي البريد! (للإعلام بقدومه)

رائع! (بين يدي لوحة)

على رسلك! (الطفل يسرع في الركض)

قدام! (أي ضع ذا قدام ذا).

2 ـ وإلى أن العناصر الكلامية عندما تكون وحدها مبهمة ـ وهذا كثيراً ما يقع ـ فمن شأن المقام في المعتاد أن يزيل اللبس. إن لفظ «الطباخة» (cuisinière) في المعجم الفرنسي وفي الحقل الدلالي الواحد منه يعني الكانون والمستعملة له، ولا لبس فيه متى تلاه عبارة «مريضة» أو «معطلة». أما العبارة pas de porte à vendre، وهي مجموعة من الألفاظ وقعنا عليها مكتوبة على ثوب فوق متجر، فالمقام (بجميع معاني المقام) هو الذي يستبعد أن تُحمل على النفي[*]. وقد وجدنا، في كراسة مطوية لأحد أطباء الجلد، هذه

(*) تعطي الترجمة الحرفية للعبارة الواردة في المتن: «عتبة للبيع» و«لا باب للبيع». ولست من بني جلدة المؤلّف، غير أني أرى أن هذا المعنى الثاني ليس بشيء: فكيف السبيل إلى أن تفرض أن صاحب المتجر نفدت منه الأبواب، وكان مختصاً ببيعها؛ وتقاطر عليه الطالبون لها حتى أزعجه ذلك؛ فعلق تلك اللافتة على واجهة متجره؟ وهب أن ذلك يستقيم، فالعبارة التي تتبادر إلى الذهن للدلالة على ذلك إنما تكون مثل Plus de portes à vendre (بالجمع) أو Stock de portes épuisé أو Portes épuisées إذا اقتضى الحال. وما علق التاجر ذلك على بابه إلا لأنه تميز عن غيره من التجار (أمثاله أو المجاورين له) بأنه أيضاً سمسار وأن عنده «عتبة (أو عتبات) للبيع» (هكذا يقال اليوم في المغرب؛ وقد يقال أيضاً «سقف للبيع»). إذا وقعت عينك على لافتة على باب بنك، عليها «قروض بلا فائدة»، فهل يذهب بك الظن إلى أن معناها «قروض لا طائل منها»، أم تجزم أن معناها «قروض لا تؤخذ عنها فوائد»؟ فهذا كذاك. أما مثال ما أراده المؤلّف فهذه العبارة: «ما أحسنه»، فأنت لا تعلم إلا بالمقام أهي للتعجب أم للنفي؛ وهذه الأخرى: «ما أنا بقارئ»، لا تعلم إلا بالمقام أنها لنفي الحال (لست ممن يقرأ) أو أنها لنفي الامتثال (لا أريد أن أقرأ)؛ هذا بصرف النظر عن معنى الاستفهام فيها (ماذا أقرأ؟).

العبارة: ne pas se passer de crème؛ وفي ما جاء بعدها تنصيص على أن استعمال المراهم لابدّ منه(*).

3 ـ وإلى أن الكلام، في المبادلات الكلامية العادية، قد يكون له مقام، وربما أيضاً سياق، ومع ذلك يظل ملتبساً أو مبهماً. لكن اللبس والإبهام، عند المتخاطبين، إنما هما من العوارض اللغوية التي ينبغي المبادرة إلى تصحيحها؛ واعتبر ذلك بسوء التفاهم الذي يقع بين الناس، فهو لا يلبث أن يزول؛ أما في المسرح فعلى العكس يجتهد المؤلّف ـ في المعتاد ـ في إبقائه قائماً قدر المستطاع[35]، لأن ما كان في الحياة عارضاً زائلاً يصير على الخشبة مصدراً لإحداث آثار معلومة. واعتبره أيضاً بما تراه من قصد المتخاطبين، في الحياة العادية، قصداً حثيثاً إلى أن يفهم بعضهما من بعض، وما تراه على عكس ذلك في نص القصيدة من أنه يكون في الأغلب ملتبساً أو غير ذي دلالة واضحة؛ ولذلك أسباب كثيرة منها انعدام السياق، وعدم تعين المقام بما يكفي من الوضوح، وارتباط العناصر الكلامية في ما بينها بعلاقات غير متوقعة. لكن شاعراً مثل مالارميه لا يرى ذلك عارضاً، بل الإبهام مقصود، لأن المؤلّف يقضي أحياناً أن المطلوب من القارئ ليس هو أن يفهم[36]. وسوف

(*) وقع اللبس في تلك العبارة من تلقاء الفعل فيها؛ فأحد معنييه الترك؛ والآخر (في هذا السياق) الادّهان، وإلا فهو الاطّلاء بإطلاق. وعلى الأول تعطي: «لا ينبغي ترك (استعمال) المراهم»؛ وعلى الثاني: «لا ينبغي الادهان». وهذا شأن الألفاظ مؤتلفة المباني مختلفة المعاني في جميع اللغات.

(35) مثال ذلك في مسرحية موليير **البخيل** (*L'avare*) سوء التفاهم بين أرباغون (Harpagon) وفالير (Valère) (في المشهد الثالث من الفصل الخامس). وراجع أيضاً: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 234-236.

(36) بعث الشاعر إلى صديق بقصيدة رباعية الأدوار فيها قوله: «المعنى، إذا كان لها معنى (بل أراني أرضى ألا يكون لها معنى مع ذلك النصيب من الشعر الذي تنطوي عليه) =

ترى أن الأولى، قبل الاجتهاد في إسناد معنى إلى إحدى هذه الرباعيات الأدوار، أن يسأل المرء عن موطن اللبس أو الإبهام في القصيدة ويبحث عن سببه. وقد يبدو أن هذين التحليلين يرتدان إلى تحليل واحد، إلا أنهما يتميزان بالاعتبار المختلف فيهما.

ولعله تيسر لنا الآن، بعد هذه الإشارات والتنبيهات، أن نقترح الرسم البياني الآتي، وقد جمعنا فيه الأركان المختلفة بعضها إلى بعض ورتبناها، وهو:

المقام

(السياق)

القائل القناة القول القناة المقول له

اللسان (الألسن)

وهذا رسم بياني تدخل تحته أفعال القول جميعاً؛ ذلك أننا هنا في مجالي اللسانيات والأسلوبيات العامتين. وقد عللنا اختيارنا لألفاظ «القائل» و«القول» و«المقول له». ولئن كان لابدّ لفعل القول من مقام، صريح أو ضمني، فقد ينعدم السياق، وهو ما يشير إليه القوسان المحيطان به. وتكرر لفظ القناة لأن العلاقات بين القائل والقول وبين القول والمقول له قد لا تكون واحدة، كما يرى ذلك في المسرح، لأن النص فيه يكون مكتوباً أولاً، ثم من شأنه إما أن يمثل وإما أن يقرأ. بقي لفظ «اللسان»، وقد ارتضيناه بديلاً من «المواضعة»، لأسباب نذكرها بعد؛ والداعي إليه إننا حينما نستعمل اللغة المنظمة يكون علينا أن نختار لساناً، وأحياناً لسانين (ولذلك وضعنا «الألسن» بين قوسين) إذا عرض أمر متصل بالترجمة.

= فيوحي به سراب داخلي في الألفاظ نفسها» (في رسالة إلى كازالي (Henri Cazalis) مؤرخة في تموز/ يوليو 1868، تجدها في: *Correspondance* (Paris: Gallimard, [s. d.]), t. 1, p. 278.

وقد أشار بنفنيست[37]، في أثناء حديثه عن الضمائر، إلى أن المسألة فيها ليست مسألة ألسن إلا لأنها أصلاً مسألة لغة، أي إن لغة بني الإنسان، أو قل اللغة بإطلاق (إذ لا لغة إلا للإنسان)، فيها مسائل عامة يجتهد في حلها كل لسان بأساليبه الخاصة. إن الموجود إذاً أولاً (أي قبل «كليات الألسن») هو «كليات اللغة». ويبدو لنا أن أهمها أربع، سنشرع الآن في دراستها، بعد الفراغ من ضبط العلاقات بين اللغة والألسن؛ وهي: **1** ـ صورتا فعل القول، وهما المنطوق والمكتوب؛ **2** ـ الزمان والعبارة عنه؛ **3** ـ الإضمار في القول؛ **4** ـ تسلسل القول. إن هذه الكليات الأربع وثيقة الصلة بأركان فعل القول؛ والعلاقات في ما بينها هي وثيقة أيضاً. وعلى كل دراسة تُعنى بالشكل أن تعين تلك العلاقات وتحللها ليتيسر بذلك تعريف جامع مانع للصور البيانية، وتصنيف عقلاني للأجناس، ودراسة دقيقة لصفات الأقوال الجمالية، أي ليتيسَّر إقامة هذا العلم، علم الأسلوبيات، على أسس متينة.

---

(37) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 251.



الفصل الثاني
الألسن

اللغة هي الملكة التي يعبر بها الإنسان عن نفسه؛ غير أن «اللغة لا تتحقق إلا في لسان» (كذا قال بنفنيست[1]). وهذا يقتضي استعمال واحد من الألسن[2] المتعددة على وجه البسيطة. ومن المحتمل أن بني البشر عندما تيسر لهم أن يتكلموا تكلّموا على أنحاء مختلفة وفي مواضع مختلفة[3]. وما لبثوا أن أدركوا أن تعدد الألسن يحول دون التواصل؛ يتجلى ذلك في **سفر التكوين**، في حكاية **برج بابل**[4]:

---

(1) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 29.

(2) يستحسن هنا تجنب استعمال لفظ Langue، لأن في تعدد معانيه لبساً محتملاً. [ترجمنا (منذ البداية) اللفظين Langue وIdiome بلفظ واحد، هو «اللسان». ولم نقل في الثاني «لهجة»، لأن المؤلّف يستعمله هنا كما نستعمل نحن في المقام عينه لفظ «اللسان»، لا أقل ولا أكثر].

(3) Claude Hagège, *L'homme de paroles*, chap. 1, pp. 15 sq.

(4) جاء ذلك في **الكتاب المقدس**، «سفر التكوين،» الإصحاح الحادي عشر، **الآيات** 1-9. وفي الإصحاح 2، الآيتان 19 ـ 20 منه، أن الله خلق حيوان الأرض وطير السماء جميعاً، وأن آدم هو الذي سماها بأسمائها الحقيقية. [قال ابن قتيبة (في **تأويل مشكل القرآن**، ص 81): «وقرأت في التوراة، بعد ذكر أنساب ولد نوح صلى الله عليه، أنهم تفرقوا في كل أرض؛ وكانت الأرض لساناً واحداً، فلما ارتحلوا من المشرق وجدوا بقعة في الأرض اسمها سُعير؛ فحلوا بها. ثم جعل الرجل منهم يقول لصاحبه: هلم فلْنلبّن لبِنا، فنحرقه بالنار، =

فقد توقف بناء البرج، وتفرق الناس؛ فلم يعد بعضهم يفهم بعضاً، عقاباً لهم على كبريائهم وتجاسرهم. ولم يكن من باب النظر الفلسفي، بل لعله إنما كان طلباً للتيسير، أن الرغبة في لسان عالمي واحد[5] ظلت تسكنهم. واجتهد الناس وأبدعوا لغات منها لغة فولابوك في سنة 1880 ولغة إسبيرانتو في سنة 1887[6]. وحبطت تلك الاجتهادات، لأسباب ظاهرة عديدة منها الاقتصاد في الجهد، وهو أصل معروف؛ ولذلك ترى كل واحد ينتظر أن يصير استعمال أحد تلك الألسنة استعمالاً عالمياً فيتعلمه. ومنها أن تلك الألسن الاصطناعية وضعها إنسان أو نفر من الناس؛ فهي ثمرة معارفهم، وهذه محدودة ضرورة؛ وهي حصيلة ذائعاتهم[*]؛ وليست بشيء إذا

= فيكون اللبن حجارة؛ ونبني مجدلاً رأسه في السماء». والبقعة التي سماها «سعير» هي المعروفة باسم شنعار (Schinear). والشيء بالشيء يذكر. وفي **القرآن** (في «سورة القصص،» الآية 38): ﴿وقال فرعون يا أيها الملأ ما علمت لكم من إله غيري فأوقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحاً لعلي أطلع إلى إله موسى وإني لأظنه من الكاذبين﴾].

(5) راجع في مسائل العالمية هذه، مواضع متفرقة في: Henri Meschonnic, *De la langue française* (Paris: Hachette, 1997).

(6) ابتدع لغة فولابوك (Volapük) يوهان مارتن شليغر (Johann Martin Schleger)، راهب ألماني؛ لكن لم يكتب لها الذيوع. أما الإسبيرانتو (Espéranto)، فوضعها لازار زامنهوف (Lazare Zamenhof)، طبيب روسي؛ وتستعمل أحياناً في المنتديات الدولية، إلا أنها غير شائعة.

(*) كذا ترجمنا Préjugés. قال ابن سينا (في أول كتاب البرهان من **النجاة**، له): «وأما الذائعات فهي مقدمات وآراء مشهورة محمودة، أوجب التصديق بها إما شهادة الكل - مثل أن «العدل جميل»، وإما شهادة الأكثر، وإما شهادة العلماء أو شهادة أكثرهم أو الأفاضل منهم، في ما لا يخالف فيه الجمهور. وليست الذائعات - من جهة ما هي - مما يقع التصديق بها في الفطرة: فإن ما كان من الذائعات ليس بأولي عقلي ولا وهمي؛ فإنها غير فطرية؛ ولكنها متقررة عند الأنفس، لأن العادة تستمر عليها منذ الصبا، وفي الموضوعات الاتفاقية. وربما دعا إليها محبة التسالم والإصلاح المضطر إليهما الإنسان، أو شيء من الأخلاق الإنسانية - مثل الحياء والاستئناس، أو سنن قديمة بقيت ولم تنسخ، أو الاستقرار الكثير، أو كون القول في نفسه ذا شرط دقيق بين أن يكون حقاً صرفاً أو باطلاً صرفاً، فلا يفطن لذلك» =

ما قيست إلى هذه اللغات التي قد نسميها لغات طبيعية. وليس في طاقة الإنسان أن يصنع لساناً. إذ إن أصحاب الألسن جماعات تلقفوها عن أجيال قبلهم؛ فغيروها تغييراً أغناها أو أفقرها على مرّ العصور، فجعلوها على ما هي عليه في لحظة بعينها، ورفعوا لواءها بما ألفوا فيها. وتلك التآليف شواهد تنطق بسبل العبارة التي وضعتها الألسن بين أيدي المؤلّفين. ولم يؤلَّف بلغة فولابوك ولا بلغة إسبيرانتو شيء يُذكر، بيد أن الفرنسية في القرن الثامن عشر كانت لغة عالمية[7] لما اشتهر من جودة الأعمال الموضوعة بها.

إن ما كان من معظم اللسانيين كان اطراح تلك اللغات المسماة اصطناعية، وحسبان مسألة أصل اللغة من المسائل التي لا حلّ لها لانعدام المعطيات[8]. لكن اللافت للساني من الوهلة الأولى هو عدد الألسن التي استعملت، وهو عدد لا يحصى في الظاهر؛ وكثير منها اندثر، لأنه ظلّ منطوقاً وحسب فلم يخلف أثراً. وقد يصل إلينا منها أحياناً بضعة نقوش، إلا أنها من القلة بحيث لا نستطيع ترجمتها ولا تعيين الخصائص العامة للسان الذي جاءت به؛ وذاك شأن لغة الإتروسك[*] مثلاً. إن هذه جميعاً لغات ميتة؛ وعلى قدرها ـ وعلى العكس منها ـ اللغات المسماة لغات حية. إن اليونانية القديمة واللاتينية لغتان ماتتا حقاً؛ إلا أن من شأن الوثائق المكتوبة بهما أن

= الشرط ويؤخذ على الإطلاق». فهذا الذي نسميه اليوم بأسماء مختلفة (كالآراء المسبقة والأحكام القبلية) قد سماه وعرفه ابن سينا منذ ألف عام.

(7) يكفي هنا الإحالة على بحث: Antoine Rivarol, *De l'universalité de la langue française* (1784).

(8) أدرجت الجمعية الفرنسية للسانيات منذ إنشائها، بنداً في قوانينها تمتنع بموجبه عن الخوض في تلك المسألة.

(*) الإتروسك (Etrusques): جيل قديم أقام حضارة في إيطاليا، وبنى روما؛ ولا يكاد يعرف عنه شيء يذكر.

تحيطنا علماً بهما، وللأعمال الأدبية الموضوعة فيهما حسن يكشف عن حضارة هي أصل الحضارة الأوروبية في معظمها.

وعمد اللسانيون إلى تلك اللغات على كثرتها واختلافها؛ فاجتهدوا في ترتيبها والخروج بتصنيفات مبنية على أسس متينة من المعايير العلمية. وبحثوا أولاً في تاريخها للكشف عما بينها من الأواصر والوشائج، أي لتعيين الفصائل اللغوية؛ فخرجت البحوث المقارنة بنتائج باهرة. ومنها نعلم اليوم علم اليقين أن من تلك الفصائل مجموعة تسمى اللغات الهندية الأوروبية؛ وأن اللاتينية - وهي منها - تنتمي إلى الزمرة الإيطالية، وأنها هي أصل اللغات الرومانية[*]. ومعنى ذلك أن هذه اللغات (كالفرنسية والكاتالانية والرومانية - نسبة إلى رومانيا - وغيرها) إنما هي لاتينية تغيرت. ولاحظ اللسانيون أيضاً أمراً ليس من صلب التاريخ في شيء، وهو أن الألسن يمكن تصنيفها بالنظر إلى عدد من الخصائص العامة، تتجلى في الأنظمة الصوتية والصوتية الوظيفية، وفي المعجم، وفي البنى الصرفية والنحوية[9]. وليس هذا محل الأخذ والرد فيها؛ إنما

(*) هذا تعريب Romanes، وهو ما في **المعجم الموحّد**. وهي اللاتينية العامية في الإمبراطورية الرومانية؛ وهي أصل لغات بعض بلدان أوروبا اليوم. وأنت تعلم أن اللغات لا تنتقل من حال إلى حال إلا على المدى البعيد؛ فلا سبيل إلى تعيين الوقت الذي استحالت فيه اللاتينية رومانية. وقد قدر بعضهم أن ذلك حدث في القرن الخامس، عندما اجتاحت الأمم الهمجية أوروبا؛ وجعل بعضهم الآخر ذلك في القرنين الثامن والتاسع، بناء على أقدم ما وصل إلينا من النصوص المكتوبة بتلك اللغات. ولك أن تسميها «اللغات الصقلبية»؛ ففي **رياض النفوس** (2/ 159): «فقال له بالصقلبية: إني أرى»... إلخ. قال ناشره، نقلاً عن مصدر ذكره: «هي ما يعرف باللسان اللاطيني المؤخر».

(9) راجع في الكتاب الجماعي، الفصل المعقود لفصائل اللغات (ص 1225-1437) من: *Le langage*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1968), et Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chap. IX: La classification des langues, pp. 99-118,

القصد إلى تقرير اختلاف معالجة الأسلوبي عن معالجة اللساني. الأول لا تعزب البتة عن خاطره أركان فعل القول، ولاسيّما العلاقات التي يؤسسها القول بين القائل والمقول له؛ ولن يشتغل ببيان ما لأجله دُعيت بعض الألسن «إلصاقية»؛ بل يعنى عناية فائقة بما يراه عند كل فرد من الأفراد من الفصل بين لغته الأم، وقد اكتسبها منذ نعومة أظفاره، واللغة الثانية أو اللغات الثواني التي يكتسبها في ما بعد.

في قاموس *Grand Robert* تنبيه (في مادة maternel) إلى أن شرح «اللغة الأم» بأنها «لغة الوطن الذي ولد فيه المرء» إنما هو تأويل شائع، وأنه ليس صحيحاً في جميع الأحوال؛ وأتى بتعريف أدق (في مادة «لغة»)، ونصه:

> «نظام لغوي طبيعي، متجانس أو غير متجانس (وهذه حالة الأضرب المختلطة)، استكمل فيه الفرد تعلمه للغة في جماعة لغوية بعينها، يتفاوت تأثير مكوناتها (وهي الأسرة والمدرسة وجماعة الأنداد) من ثقافة إلى أخرى».

وأول ما فيه ـ وقد تقدّم ـ هو المقابلة بين اللغة الأم واللغة الاصطناعية؛ لكن لبّه هو أن اكتساب اللسان يقع في جماعة بعينها، وأن العالم ينكشف ويتسمى للطفل ـ بعد خروجه من الصبا ـ بطرائق متجددة باستمرار. ذلك أن اللغة الطبيعية ليست، إنما هي مجموعة من العناصر الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية يعبر بها الإنسان عن نفسه، بل تكشف له في الوقت نفسه عن رؤية للعالم، عن طريقة خاصة في تأويله. وقد قرر **روسو** في كتابه **إميل** أن:

= وموجز لا يخلو من منفعة (في: *Grand Larousse de la langue française*) في مادتي langage وlangue.

«.. اللغات إذ تغيّر الدلائل تغيّر معها المعاني التي تدلّ هي عليها. والرؤوس تربى وتثقف باللغات، والمعاني التي في الذهن تصطبغ بلون الألسن، والعقل وحده هو المشترك، وللفكر في كل لغة صورة خاصة.. ومن بين تلك اللغات تضع العادة الجارية بين يدي الطفل واحدة فقط هي التي يحفظ إلى أن يبلغ أشده»[10].

إذا بلغ أشده اكتسب لغة «أجنبية» (وهي أجنبية حقاً) على التدريج، مع العناية في أثناء ذلك بمواطن الاختلاف، بل بمواطن التعارض إن اتفق، بين اللغة الأم التي تعلمها تعلماً يكاد يكون لاشعورياً واللغة الأخرى. وأحسن به مقاماً للإشارة إلى أن تنزيل اللسان منزلة المعمى (Code)[11]- واشتقاق ألفاظ منه، هي code (المعمى)، codage وencodage (التعمية)، encoder (عمى)، décoder (فسر)، décodage (التفسير) - لا يصدق إلا على اللغات الأجنبية؛ ذلك أن المعمى مجموعة من القواعد خارجة عنا نستعملها عند الحاجة. أما لغتنا الأم ففينا، وهي جزء من كياننا، وفيها وبها نرى العالم. والعلاقات التي تقيمها دلائل اللغة بينها وبين العالم لا تبدو تحكمية لعوام الناطقين بها، بل ضرورية[12]، وأحبّ إلى أنفسهم على كل حال من غيرها. ومن النوادر المشهورة ما

---

(10) Jean-Jacques Rousseau, *L'Emile*, livre II, Pléiade, p. 346.

(11) وقد ورد ذلك قبل في: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 31 et 47,

وتلته الألفاظ المشتقة منه في ما بعد، في الشطر الثاني من القرن العشرين.

(12) مسألة تحكمية الدليل اللغوي من المسائل الجوهرية. راجع فيها كتاب سوسور المذكور و: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chap. IV: Nature du signe linguistique, pp. 49-55,

وقد أوضح المؤلف (في ص 62) أن بين المتكلم واللساني اختلافاً فيها، إذ اللغة والواقع عند أولهما وجهان لعملة واحدة.

يُروى[13] أن قروياً نمساوياً ذهب إلى إيطاليا فاستنكر تسميتهم الفرس caballo، مع أن اسمه، كما لا يخفى، هو pferd؛ وأن فلاحة سويسرية سمعت وطنييها الناطقين بالفرنسية يسمون الجبن fromage، فقالت: «käse, ist doch viel natü rlicher»[14]. فهذه الأحكام وما جرى مجراها سائرة في السذّج من الناس، إذ رأيهم أن لسانهم الطبيعي أحسن الألسن جميعاً. وهذه مسألة جمالية لا يقيم لها اللساني وزناً، بل يخلص في المعتاد إلى أن الحسن ليس من خواص اللسان في نفسه، بل في طريقة استعماله[15]؛ فنكون إذاً قد رجعنا إلى الأسلوب.

وليس من السذاجة في شيء أن نجزم نحن بأن للسان أثراً لا ينكره أحد في الفئة المتأدبة العالمة. ولعله ينبغي هنا التمييز بين الرؤية العلمية والرؤية الجمالية؛ ذلك أن الفيلسوف كثيراً ما تنطق النتائج التي يخلص إليها عن خصائص لغته الأم. واعتبر ذلك بنيتشه وأرسطو. الأول كان يدرك تمام الإدراك أن للألسن أثراً في المذاهب الفلسفية، واحتج لذلك باللغات الهندية الأوروبية؛ قال:

> «هذا الشبه الغريب بين الفلسفات الهندية واليونانية والألمانية كلها له سبب يسير. إن كَل ما تشابه من اللغات فلا مناص من أن تكون الفلسفة النحوية مشتركة فيه، فتسيطر الوظائف النحوية المتشابهة

---

(13) André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, p. 2.

(14) Roman Jakobson, *Problèmes du langage* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 26,

ووردت النادرتان أيضاً مع غيرهما في: Gérard Genette, *Mimologiques*, p. 9,

قلت: ومعنى العبارة: «كازه، هو أنسب لطبعه وأقرب»؛ أي: هذا اسمه (وهو كازه في لسانها)، لا ما تفترون.

(15) راجع في هذه المسألة مقالة: André Martinet, «Peut-on dire d'une langue qu'elle est belle?,» dans: *Le français sans fard* (Paris: PUF, 1969), pp. 46-61.

على اللاشعور وتوجهه، فيكون كل شيء مهيأ لأن تأتي الأنظمة الفلسفية على الشاكلة نفسها في بلورتها وتطورها. ولبعض الوظائف النحوية أخذ وسحر أصله في الواقع تقديرات فيزيولوجية وخصوصيات اجتماعية بعينها»[16].

وأوضح بنفنيست، في مقالة كتبها سنة 1958، عنوانها «مقولات الفكر وأقسام الكلام»[17] (وهو دال على المراد)، أن المقولات التي عرّفها أرسطو إنما هي في الواقع الأقسام الأصول في اللغة التي يعبر بها ذلك الفيلسوف. ومن أسهل ما يكون أن تستنتج من ذلك أن أرسطو لو كان ينطق بلغة أخرى غير اليونانية لعرّف أقساماً أخرى غير تلك.

وما يصدُق على الفلسفة ربما يصدق أكثر على الأسلوب. إن آية ذلك التذكير والتأنيث في الأسماء: فهو خير شاهد على أن أقسام الكلام تسيطر على اللاشعور وتوجهه. إن اسم القمر في الألمانية مذكر (der Mond) وفي الفرنسية مؤنث (la lune)؛ والشمس في الأولى مؤنث (die Sonne) وفي الأخرى مذكر (le soleil)؛ وكفى بذلك علة لاختلاف العالم الشعري فيهما في معظمه اختلافاً كبيراً: فهذه كتب الأطفال الألمانية يأتي فيها القمر في صورة شيخ عجوز واسع الطوق؛ ويستفاد منه أن الاستعارات التي يستعملها الشعراء للعبارة عن ذينك النيرين أيضاً شديدة الاختلاف. ومن شأن الدراسة المقارنة ـ إن وجدت ـ أن تبرهن على ذلك بسهولة ويسر.

في كل لسان إذاً رؤية خاصة للعالم، أي عالم فكري نسيج

---

(16) Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, p. 20.

(17) «Catégories de pensée et catégories de langue,» dans: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 63-74.

وحده؛ والسبب في ذلك ما لاحظه مارتينيه من أن «لكل لسان طريقة خاصة في تنظيم المجربات»[18]. ولهذا تصعب الترجمة. وليست الترجمة هي الانتقال من جدول من الألفاظ إلى جدول غيره، بل من رؤية للعالم إلى رؤية أخرى، وليس بين الرؤيتين مطابقة تامة، ولا كذلك مجموع العلاقات في الصوت وفي الصرف والنحو وفي المعجم[19]. وقصارى ما يمكن الجزم به هو أن الترجمة لا يمكن أن تكون مرضية كل الرضا. والقول الإيطالي المأثور traduttore traditore لا يخفى معناه على أحد؛ ولو ترجمته ترجمة حرفية إلى الفرنسية فقلت: traducteur traître (ترجمان خائن) لما كان ذلك مرضياً من حيث التركيب ولا من حيث الصوت؛ حتى إذا قلت: traduire, c'est trahir (الترجمة خيانة) كان مقبولاً وله مزية المحافظة على التجنيس في حروفه وأصواته، بإحلال فعلين لهما معنى المصادر محل الاسمين (اسمي الفاعلين) الواقعين في الأصل. والفوارق بين اللسانين لا تحول دون الترجمة في ما تضطر إليه الحياة العملية؛ لكنها عقبة كؤود في سبيل ترجمة النصوص الأدبية، ولاسيّما الشعرية، لأن المضمون والشكل فيها لا ينفصلان. ولئن بدت ترجمة إحدى القصائد الألمانية إلى الفرنسية، مع ذلك، خالية

---

(18) Martinet, *Eléments de linguistique générale*, p. 12.

[والمجربات هي Données de l'expérience. قال ابن سينا (في **الإشارات والتنبيهات**، 1/ 346-347): «أما المجربات فهي قضايا وأحكام تتبع مشاهدات منا تتكرر؛ فتفيد ادكاراً بتكررها؛ فيتأكد منها عقد قوي لا يشكّ فيه. وليس على المنطقي أن يطلب السبب في ذلك بعد أن لا يشكّ في وجوده: فربما أوجبت التجربة قضاء جزماً، وربما أوجبت قضاء أكثرياً؛ ولا تخلو عن قوة قياسية خفية تخالط المشاهدات، وهذا مثل حكمنا أن الضرب بالخشب مؤلم. وإنما تنعقد التجربة إذا أمنت النفس كون الشيء بالاتفاق». وراجع أيضاً ما قاله في تعريفها في أول كتاب **البرهان من النجاة**].

(19) أهم ما يراجع في هذه المسائل: Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, coll. «Tel» (Paris: Gallimard, 1963).

من العيوب، فلن يقرأها الفرنسي كما يقرأها الألماني، لسبب بسيط هو أنها لم تُكتب بلغته الأم.

إن هذا اللسان إذاً جزء منا، ونحن نعرفه دائماً أكثر من أي لسان غيره لأن هذا أولاً وقبل كل شيء أجنبي عنا. وقد تنبه إلى ذلك شاتوبريان، وكلامه جدير بأن ننقله عنه؛ قال[20]:

> لا يُحتكم، في الأدب الحي، إلا إلى من بلسانه وُضعت المؤلّفات المكتوبة فيه. وأنت واهم إن صدقت أنّك تقتل أحد الألسن الأجنبية معرفة: فقد فاتك حليب الأم المرضعة، وما تلقنك إياه من أوائل الكلام من ثديها وأنت في قماطك. وبعض اللهجات إنما يختص بها الوطن دون الوطن.
>
> ومتى كان فضل المؤلّف الواحد في العبارة[21] خاصة فلن يدرك كنهه الأجنبي البتة. وكلما كانت الموهبة من صميم الفرد والوطن استغلقت خفاياها على من ليس - كما وددت أن أقول - مواطناً

---

(20) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1ère partie, livre XII, 3, éd. Levaillant, p. 509,
(في النشرة المسماة بالمناسبة المئوية). [وديموستين (Dêmosthenês) (Démosthène) (384-322 قبل الميلاد) الآتي ذكره خطيب مفوه وسياسي يوناني. له ثلاث خطب «فيليبية»، وثلاث «أولمبية»، وخطب «في السلم» و«في العرش» وغير ذلك. وهو غاية ما انتهت إليه الخطابة اليونانية في عهده، إذ ازدهرت بازدهار الديمقراطية، وأفل نجمها معها. واسمه اليوم صار يطلق مجازاً على كل خطيب مصقع، كما صار لفظ الفيليبية مرادفاً لكل خطبة حربية. وشيشرون (Marcus Tullius Cicero) (Cicéron) (106-43 قبل الميلاد)، سياسي وخطيب لاتيني. كان محامياً. وله مرافعات أبانت عن براعته في الخطابة. وألقايوس (Alkaios) (Alcée) شاعر يوناني من المعمَّرين (توفي حوالى سنة 630 أو 620 قبل الميلاد). له أغانٍ هجائية وأخرى يشيد فيها بحسن المرأة والرجل. وإليه ينسب البحر الشعري الألقائي. وقد تقدّم التعريف بهوراسيوس].

(21) معنى هذا اللفظ (Diction) هو «الأسلوب». وإطلاقه لهذا المعنى كان، في ذلك العصر بعد، نادراً، لعتقه.

لتلك الموهبة. وإعجابنا بالإغريق والرومان لا يقوم على دليل، إنما هو إعجاب ورثناه بالتواتر؛ وقد غبر الإغريق والرومان؛ فلن يسخر أحد منهم من أحكامنا نحن الهمج. ومن منا يتصور تصوراً صحيحاً ما في نثر ديموستين وشيشرون من الانسجام، وما في نظم ألقايوس وهوراسيوس من الإيقاع، كما كانت تدركهما أذن الإغريق والرومان؟ وقد زعموا أن المحاسن الحقيقية لا زمن لها ولا وطن؛ نعم، لكنها محاسن الأحاسيس والأفكار، لا محاسن الأسلوب. إن الأسلوب ليس عالمياً كالفكر، بل له أرض نبت فيها، وسماء أيضاً، وشمس لا يشركه أحد فيها.

هذا نص جميل، عرَض لمسائل غاية في الأهمية. لكن الذي ينبغي أن يرد عليه من حينه هو أن القضية التي تضمنتها الجملة الأولى منه قاطعة قطعاً يبطلها. أجل، لا يقدر أحد أن يحكم على أسلوب مؤلّفات مكتوبة بلسان لا يقتله معرفة، إذ يعرض له أن يحسب واقعاً أسلوبياً ما ليس سوى واقع لساني؛ غير أن الدراسات الرصينة التي وضعها أجانب في أسلوب الكتّاب الفرنسيين، ومنها دراسات سبيتزر، وفيها غَناء عن غيرها[22]، تنقض حكم شاتوبريان، بل تجدر الإشارة إلى أنه ربما من شأن العالم باللسان الأجنبي أن يراه رؤية تجلو له خصوصياته، وهو ما تحوْل العادة دون رؤيته في اللغة الأم. إن الإنجليزي أفطن من الفرنسيين إلى استعمالهم الزمن المضارع في الحكي لأنه غير شائع في لغته؛ وتبدو الصور في النص المكتوب باللسان الأجنبي أقوى في الأغلب وأنضر.

وعلى الأسلوبيين أن يعنوا عناية خاصة بالكتّاب الذين اختاروا

---

(22) راجع مثلاً تلك المقالات التي جمعت تحت عنوان: Leo Spitzer, *Etudes de style* (Paris: Gallimard, 1970).

لساناً غير لسانهم لكتابة مؤلّفاتهم. هذا صاموئيل بيكيت (Samuel Beckett)، إيرلندي ولد في دبلن، كتب مسرحيته *En attendant Godeau* **(في انتظار غودو)** بالفرنسية أصلاً، ثم ترجمها إلى لسانه الطبيعي. ومقارنة النصين من شأنها أن تخرج بفوائد جمة. وأكثر فائدة منها الدراسات الجامعة في الأسلوبيات التفاضلية بين الألسن المختلفة[23]. فهذا باب للبحث واسع عريض، على ألا يخرج الأسلوبي عن الأسلوب فيصدر أحكاماً لا سند لها على نفسية الشعوب المختلفة[24].

وينقاد الناظر في اختلاف الألسن وخصائصها المميزة إلى أن يسأل: أمِن الممكن حقاً، مع وجود تلك الفوارق الأسلوبية، ويمكن أن نسميها فوارق «لسانية»، وقد نصصنا على أهميتها، أن تقوم أسلوبيات عامة من شأنها ـ كما يدلّ على ذلك اسمها ـ أن تتغلب عليها؟ والإشارة إلى هذه العقبة إنما هو إثارة لمسألة الكليات[25]. وطفق اللسانيون يبحثون عن السمات المشتركة بين الألسن كلها، ثم

---

(23) ومنها: J. P. Vinay et Y. Darbelnet, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, et Alfred Malblanc, *La stylistique comparée du français et de l'allemand*,

(وقد نشرهما معاً Didier).

(24) وذاك ما فعله بالي في الجزء الثاني من كتابه: Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*,

فبعد أن قارن طولاً وعرضاً بين الفرنسية والألمانية ذكر مؤلّفاً ألمانيا قضى بأن للفرنسية نغمة موسيقية لا يعلو عليها شيء، فقال: «والواقع أن الفرنسي المتوسط ليس بموسيقي».

(25) على من يريد الاستئناس بهذه المفاهيم أن يقرأ على الخصوص الفصل الثاني عشر (ص 191-223) من: Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, et Hagège: *L'homme de paroles* ([Paris: Fayard], 1985), surtout les pages 54-88, et *La structure des langues*, coll. «Que sais-je?» ([Paris: Presses universitaires de France, 1990]), pp. 3-12.

اجتهدوا في تصنيفها. وخلص تحليلهم إلى التمييز بين «كليات لسانية» و«كليات لغوية»؛ ويبدو هذا الفصل من الأمور الجوهرية. ونسوق مثالاً عن الأولى هاتين القضيتين الموجبتين:

- إذا كان في لسان من الألسن صنف الجنسية ففيها دائماً صنف العددية؛

- في كل الألسن ضمائر، لا تقل عن ثلاثة مع عددين[26].

ولا يخلو مثل هذه الكليات من اعتراضات عليها؛ ومن ذلك أن يُسأل: أليس في آلاف الألسن التي نطق الناس بها على وجه الأرض في حقبة بعينها لسان أو أكثر يدحض تلك القضايا؟ ولذلك فضل حجاج[27] أن يسميها «ميولاً مهيمنة» عوض «الكليات». أما الكليات اللغوية فلا غبار عليها لما عليه بنو البشر من النطق بلغة مقطعة. وقد قال بنفنيست: «اللغة من طبيعة الإنسان، ولا يد له في اختراعها»[28]؛

---

(26) Joseph H. Greenberg, *Universals of Language* (Cambridge: Massachussets, 1963).

[أطلقنا «الجنسية» على التذكير والتأنيث، و«العددية» على المفرد والمثنى والجمع، طلباً للتيسير (ولأننا احتفظنا بلفظ «الجنس» للجنس الأدبي). ولم يصطلح نحاة العربية على تسميتهما باسمين مفردين؛ غير أننا وقعنا (في **قطوف الريحان من زهر الأفنان**، ص 6) على قوله: «المهل (بسكون الهاء، ويحرك): اسم مصدر من أمهل الرباعي، بمعنى الإمهال، وهو السكينة والرفق في الأمر. ولا تلحقه علامة الفرعية إذا استعمل في الطلب، كما هنا؛ فتقول: مهلاً يا زيد، ومهلاً يا هند، بلفظ واحد. وكذلك التثنية والجمع». فقول المؤلف (وهو الناصري، المؤرخ المغربي) «الفرعية» هو الذي سميناه «الجنسية». وقسنا عليه فقلنا في الآخر «العددية» (ولم نقل «التثنية والجمع»، كما قال النحاة والناصري)؛ ولك أن تقول «الكمية» (وهو ينظر إلى مقولة الكم في المنطق). إن المصدر الصناعي أمثل ما تترجم به هذه الألفاظ وما جرى مجراها].

(27) Hagège, *L'homme de paroles*, p. 69.

(28) «De la subjectivité du langage,» *Problèmes de linguistique générale*, p. 259.

ويخرج من ذلك أن من الطرائق الأصول ما هو كلي. وتخيل مونان، في بعض ما كتبه، أنظمة مختلفة بحيث يعسر التواصل بها بين الجماعات عسراً شديداً. لكن من حسن الاتفاق أن «اللغات البشرية فصيلة واحدة صانعة لأدوات التواصل»[29]. وفي المقام الأول إذاً هذه الكليات اللغوية، وقد تأتي بعدها الكليات اللسانية. وهو ما أصاب بنفنيست في العبارة عنه في مستهل مقالته في طبيعة الضمائر. وبعد أن تقرر عنده أن في اللغات كلها ضمائر قال:

«إن هذه الصور وهذه المفاهيم كلية؛ وكليتها تؤدي إلى الاعتقاد بأن مسألة الضمائر هي في آن مسألة لغة ومسألة ألسن؛ بل أصح من ذلك أن تقول: هي ليست مسألة ألسن إلا لأنها أصلاً مسألة لغة. وسوف ننظر إليها هنا على أنها واقع لغوي»[30].

وبعد أن تميز ما يجب تمييزه في هذه الأمور نضيف أن الكليات اللغوية ليس على الأسلوبي أن يشتغل بها: فكونُ اللسان المتضمن لصنف الجنسية متضمناً كذلك دائماً صنف العددية مسألةٌ تعالجها اللسانيات المقارنة، ولا يلتفت إليها من الأَولى به أن يعنى بالخطاب. وعلى العكس من ذلك الكليات اللغوية: فهذه من صميم عمل الأسلوبي، نعم، لأنها متصلة بصميم الطبيعة البشرية وبتجلياتها، ومنها استعمال اللغة (بأوسع معانيها)، وله شأن خطير. وفي ذلك ما يوجب لسانيات عامة وأسلوبيات لا تقل عنها عمومية، يُناط بها تعريف عدد من الاستعمالات وتقدير قيمتها الأسلوبية؛ وهي استعمالات تضعها اللغة بواسطة لسان أو أكثر بين أيدينا.

---

(29) Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 206.

(30) «La nature des pronoms,» dans: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 251.

ولئن صح أن «اللغات البشرية فصيلة واحدة صانعة لأدوات التواصل»، وكان السعي حثيثاً لتعريف الخصائص العامة لتلك الفصيلة، فسيتبين أن في كل لسان ثلاثة أركان: نظاماً صوتياً، ومجموعة صرفية نحوية، ومعجماً، أي مجموعة من الألفاظ معناها راجع كله أو بعضه إلى تكوينها. وأما الأوليان فيكونان في حقبة زمانية بعينها على حالٍ من الاستقرار النسبي، لوجود بعض الاختلافات بين المناطق: فالفرنسية اليوم ليس فيها صوائت مزدوجة، وإنما فيها ستة عشر صائتاً وعشرون صامتاً، وعدد الضمائر في كل زمن من أزمنة التصريف في الصيغ الشخصية ستة، ولا يمكن زيادة وحدة صوتية أخرى ولا ضمير شخصي آخر في تينك المجموعتين، بيد أنه يمكن إسناد معنى جديد للفظ قديم أو اختراع لفظ جديد قد تتبناه الجماعة لأسباب عديدة إذا كانت الأحوال مواتية. معنى ذلك أن اللسانيات التي تدّعي الانتساب إلى البنيوية يسهل عليها الوقوف على بنية في النظام الصوتي والمجموعة الصرفية النحوية؛ ويصعب ذلك في المعجم، لصعوبة تعريفه وحصره في جملته وفي خصوصية استعمالات كل لفظ من ألفاظه. إن قاموس الفرنسية - أياً كان - إنما هو بناء مجرد؛ ومن شرطه أن يشتمل على كل لفظ من شأن الناطق بالفرنسية أن يستعمله؛ غير أن هذا الناطق بالفرنسية قد يعرض له ألا ينطق البتة طول حياته بلفظ chrysomèle (نضارية) وألا يسمعه من غيره. معنى ذلك أن لكل متكلم معجماً يزيد وينقص، إلا أن الأهم هو أن أفراد الجماعة اللغوية الواحدة يفهمون جميعاً على نحو واحد ما قدِروا على فهمه من الألفاظ التي يستعملونها هم أنفسهم أو يفهمون معناها.

ويستفاد من التحليل القيم الذي قدمنا ذكره أن اكتساب اللسان قد يبدو طويلاً معقداً، إلا أن مجموع الأركان المكوّنة له بسيط محدود. إن آية ذلك - وفيها مقنع - أن الفرنسية اليوم لا تستعمل من

الوحدات الصوتية الممكنة سوى ست وثلاثين وحدة. ومن الأنظمة الصوتية ما هو أبسط من الفرنسية، لاسيّما في باب الصوائت. أما النظام الصرفي النحوي فمن الممكن أن نتخيله في لسان من الألسن واضحاً سهلاً، بحيث يكون لكل صورة استعمال واحد لا غير. ومن حسن الاتفاق أن ذلك غير واقع: فمن شأن كل صورة، بمقتضى مبدأ الاقتصاد في الجهد، وهو أصل معروف، أن يكون لها معانٍ عديدة. إذ إن صيغ الأمر تدل أصلاً على حكم طلب الفعل (ويكون أمراً ونهياً)، والماضي غير التام طريقة من طرق العبارة عن الماضي. أما في هاتين الجملتين:

Oignez vilain, il vous poindra (أكرم اللئيم يتمرد)(*)

Si j'avais le temps, je partirais en vacances (لو تفرغت لسافرت في عطلة)

فالصيغة والزمن فيهما يفيدان الشرط(**)؛ فليس إذاً لهما المعنى الذي يمكن أن نسميه المعنى الأصلي؛ فيطلع علينا هاهنا مرة أخرى مفهوم المغايرة. ولعله من اللازم الفصل في النظام الصرفي والنحوي بين الوظائف والمعاني الأوائل والوظائف والمعاني الثواني.

(*) معنى الجملة الفرنسية: ادهن اللئيم يجرحك (يؤلمك)؛ وهو ظاهر. وما أثبتناه في الترجمة أخذناه عن المتنبي، قال: «وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا» (عجز بيت صدره: «إذا أنت أكرمت الكريم ملكته»).

(**) «أكرم» فعل أمر؛ لكنه يحمل على الشرط؛ وآيته بيت المتنبي. والذي يفيد الشرط في الجملة الثانية هو «لو»، وهو في الأصل لفظ Si (حين يكون معنى الشرط حقيقياً فيه) مقروناً بزمنين هما الماضي غير التام (L'imparfait) والمضارع الشرطي (Le conditionnel présent). وأزمنة الصرف في الفرنسية كثيرة، لكن يدور بعضها مع بعض، لأن فيها ما هو اضطراري يعتبر الخروج عنه لحناً. ولم نجد لبعضها أسماء في ما بين أيدينا من المؤلفات؛ فترجمنا أسماءها الأصلية، وذكرنا بعدها - عندما نوردها أول مرة - مقابلها الفرنسي. وراجع الفصل الخاص بالأزمنة.

وهاهنا مسألة أخرى، هي مسألة اندماج اللسان في الزمان. ولئن كنا عاجزين عن حل المسائل المتعلّقة بأصل اللغة فنحن نعلم أن الألسن التي نستعملها لم تنشأ من عدم. لقد تغيرت اللاتينية فتولّد منها مختلف اللغات الرومانية، وتغيرت هذه أيضاً على مرّ العصور ومازالت تتغير لوجود الناطقين بها. وهاهنا إذاً طريقتان لدراسة تلك الألسن، إحداهما آنية والأخرى تطورية. وقد كتب سوسور ما كتب في عهد كان المنهج التاريخي فيه قد توصل إلى نتائج مدهشة، وكان هو يرى أن المنهجين متعارضان، وكان شغله الشاغل أن يفصل أحدهما عن الآخر[31]. وليس ذلك دائماً بالأمر الهين: فالجزم بأن للفرنسية في العبارات الاستفهامية مَنحيين، ينعدم في أحدهما التقديم والتأخير في الفعل والفاعل، ويؤكَّد اللفظ المستفهم عنه في الثاني، إنما هو لجوء إلى الزمن لوصف الوقائع بأوضح بيان. ومن لم يعتدّ من الأسلوبيين بتطور اللغة عرّض نفسه للوهم الشنيع والخطأ الفظيع. هذا مع العلم بأن بعض الكتاب نزاعون إلى استعمال القديم العتيق وبعضهم ميالون إلى التجديد والاختراع.

ودراسة العناصر الثلاثة (النظام الصوتي والمجموعة الصرفية والنحوية والمعجم) من شأنها أن تتوقف على الخصائص العامة في كل لسان على حدته. وتكشف مقارنة الفرنسية بغيرها من اللغات الرومانية أنها هي التي تميزت أكثر منهن عن اللسان الأصل، حتى قال أحد اللسانيين[32]: «لقد تخلصت الفرنسية من البنيات التركيبية الموروثة عن اللاتينية وبلغت في تطورها الصوتي أبعد من ذلك، إلا

---

(31) *CLG*, pp. 114-140.

(32) Ferdinand Brunot et Charles Bruneau, *Précis de grammaire historique de la langue française* (Paris: Masson, 1949), pp. 520-532.

أنها ظلت راسخة في لاتينيتها من جهة تراثها المعجمي»[33]. ومن أسهل الأمور الإتيان بأمثلة على ذلك: فاللفظ الفرنسي في الأغلب أبعد ما يكون عن أصله: إن آية ذلك أن اللفظ اللاتيني الفصيح Augustu قد اختُصر في وحدة صوتية واحدة، هي Août (أوت، آب)، وينطق بها في المعتاد [u]. والتطور الصوتي أيضاً هو العلة في كثرة المشترك اللفظي في الفرنسية: فهذه ستة صوائت تنطق كلها نطقاً واحداً [sY]، وهي: cinq (خمسة من اللاتيني cinque)، وsain (سليم من اللاتيني sanum)، وceint (منتطق من اللاتيني cinctum)، وsein (الثدي والحضن والبطن من اللاتيني sinum)، وseing (الخاتم من اللاتيني signum)، وsaint (طاهر من اللاتيني sanctum). إنك ترى أن المعجم في معظمه من أصل لاتيني. وقد كان الكتاب إلى عهد قريب من المبرزين في اللاتينية، فكان يقع لهم أن يجددوا تَلْتين الألفاظ الفرنسية[34]، أي أن يحملوها على معاني اللفظ اللاتيني الذي تولدت منه حقاً أو ظناً. ولم يقتصر ذلك على العصر الكلاسيكي وحده، بل دام مدّة طويلة بعده، فتراه عند هوغو وبودلير وفاليري. إن لفظ Candide في هذا البيت من قصيدة Booz endormi (بوز نائماً): Vêtu de probité candide et de lin blanc (ملتفعاً بنزاهة بريئة وكتان أبيض) قد اغتنى بالإضافة إلى معناه في الفرنسية (وهو البراءة والسذاجة) بمعنى اللفظ اللاتيني Candidus (وهو الأبيض، وفيه «لعب» بالألفاظ ينظر إلى لفظ «الأبيض» في البيت).

وبعد التذكير بهذه الوقائع لا يهجمنّ أحد على إصدار

---

(33) Gaston Zink, *L'information grammaticale*, no. 59 (Octobre 1993), p. 58.

(34) Georges Gougenheim, «La relatinisation du vocabulaire français,» *Etudes de grammaire et de vocabulaire français* (Paris: Picard, 1970), pp. 413-423.

الأحكام في حقّ الألسن. وقد قال مارتيني في مقالته التي أشرنا إليها[35]:

«يقال عن الفرنسية منذ ما يقرب من مئتي سنة: هي لغة واضحة. ولا معنى لذلك بالنظر إلى بنية اللسان نفسه: فمن كثرة التورية في هذا اللسان أن لا عدّ فيه ولا حصر لمواطن اللبس..».

لقد وقع الخلط إذاً بين وضوح اللسان ورغبة المؤلّفين في وضوح ما يكتبون، وهي رغبة على قدر مواطن اللبس المحتملة، وهذا أمر يأسفون له[36]. ولعله يجدر التذكير في ختام هذا التحليل المختصر بما قاله غيّوم[37] من أن الذكاء ليس في اللغة، وإنما في طريقة استعمالها.

---

(35) المصدر نفسه، ص 47، الهامش 15. وما اقتبسناه عنه في ص 229.

(36) راجع مقالة: «Clarté du français ou clarté des français?» dans: Harald Weinrich, *Conscience linguistique et lectures littéraires* (Paris: Ed. de la maison des sciences de l'homme, 1989), pp. 209-235.

(37) Gustave Guillaume, *Le problème de l'article*, p. 31.



الفصل الثالث
المنطوق والمكتوب

في هذا العنوان بادئ ذي بدء إشكال. قد يسأل سائل: لَمَ لم تقل: «المفكَّر والمنطوق والمكتوب»، وأنت تعلم ما قاله بنفنيست[1] وأجاد فيه، وهو أن «التفكير إنما هو استعمال دلائل اللسان»؟ والجواب عن ذلك يسير: فلفظ «الاستعمال» في تلك الجملة مجاز، لأن هذا «الاستعمال» باطني صرف، خالٍ من فعل القول ومن التواصل. وعندما يخرج فكرنا إلى الوجود ينتسب إما إلى المنطوق وإما إلى المكتوب؛ فإن لم يخرج فلا شغل للساني به. بيد أنك سترى[2] أن على الأسلوبي أن يعنى به من جهة أن الكتّاب قد اجتهدوا في تصويره كما هو، أو في نقله ـ وهذا أضعف الإيمان. ولا يمكننا أن ندرس الفكر في هذه المرحلة من دراستنا لأنه ليس بلغة.

إن كل فعل من أفعال القول إذاً إما منطوق أو مكتوب؛ والذي ينبغي النظر فيه هو مسألة العلاقات القائمة بين هاتين الطريقتين في العبارة. ولا نرى تقديم إحداهما على الأخرى كما فعل

(1) Emile Benveniste, «Catégories de pensée et catégories de langue,» *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1968), p. 74.

(2) انظر ص 339 وما يليها من هذا الكتاب.

فوجلا[3] (إذ قال: «الكلام المنطوق هو الأول ترتيباً وشرفاً، لأن الثاني إنما هو صورة منه»)؛ بل لعل الأولى تعيين الفوارق بينهما في أحوال فعل القول وفي طبيعة النتائج المحصل عليها. وأول ما ينبغي التنبيه إليه من ذلك خطأ قد يرتكبه على الرغم منهم أولئك الذين يحترفون الكتابة، فيعتقدون أنها فعل طبيعي كالتكلّم أو التنفس. وهؤلاء لابدّ من تذكيرهم بأن اختراع الكتابة متأخر جداً عن مباشرة الكلام[4]، وأن بني الإنسان على وجه هذا الكوكب يتكلمون كلّهم ولكن قلَّ منهم من يكتب؛ بل لا تخلو البلدان التي تستعمل لغات نسميها لغات حضارة من عدد من الأميين، وهؤلاء إما أميون أصلاً أو رجوعاً إليه لعدم اتصال التعليم والمران عليه. والكتابة عند كثير من العوام محنة شديدة لا يتكلفها الواحد منهم إلا مكرهاً، كأن يضطره بُعدُ أهله وذويه عنه، أو رغبتُه في إخبارهم بما جدّ عنده، أو انعدامُ الهاتف، إلى «إمساك القلم».

وبعد هذه التنبيهات، أو قل بعد هذه الاحترازات نشير إلى أن النطق والكتابة عمليتان شديدتا الاختلاف؛ بل من شدّة اختلافهما زعم العلماء بأمراض اللغة، والعهدة عليهم، أنهما تقتضيان استعمال دارات دماغية مختلفة[5]. ويتحصل من ذلك أن «اللغة المكتوبة»، كما

---

(3) Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, Chassang, t. 1, p. 13.

(4) راجع في تلك المسائل: لاسيّما الفصل الرابع من الجزء الأول: Claude Hagège, *L'homme de paroles*, *Ecriture et oralité*, Folio, pp. 89-125.

(5) في هذه المسألة مؤلّفات كثيرة، راجع منها: A. Ombredane, *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite* (Paris: PUF, 1951); Hécaen et Angelergues, *Pathologie du langage* (Paris: Larousse, 1965), et R. Husson, «Mécanismes cérébraux du langage oral, de la lecture et de l'écriture,» *Les cahiers du collège de médecine*, nos. 1-2 (Janvier 1967), pp. 1-27.

قال حجاج[6]، «ليست لغة شفهية كتبت» بل هي «ظاهرة جديدة، ظاهرة لغوية وثقافية معاً». وهذا هو السبب في ما تراه من اختلافات في فعل القول ينبغي التنبيه عليها.

ولتمثيل أبسط المنطوقات، وهو المحادثة العادية، نعود إلى الرسم البياني الذي وضعناه لفعل القول (وهو القائل ـ القول ـ المقول له)، فنصوغه على الشكل الآتي:

المتكلم (المتكلمون)　　　　الكلام　　　　السامع (السامعون)

وبما أن تكليم النفس إنما هو، في الحياة العادية، عرض من أعراض حالة مرضية متفاوتة الخطورة[7]، فمجموع المنطوق يكون دائماً، في المباشرة العادية للكلام، مبادلة بين متخاطبين، يكون الواحد منهما تارة قائلاً وطوراً مقولاً له. وارتجال كل ردّ من الردود فعلُ واحد منهما فقط، غير أن هذا المتكلم الوحيد يقع له أن يتوجه إلى سامع واحد أو أكثر. وتتجلى المبادلة الكلامية في ما سماه بنفنيست «محفل الخطاب»[8]، وهو «أنا» و«أنت» (أو «أنتم») ـ «هنا» ـ «الآن». ومزية هذه العبارة المأثورة أنها تلفت الانتباه إلى أمور عديدة. أولها أن المحاورة بين «أنا» و«أنت» (أو «أنتم») قد تكون

(6) Hagège, *L'homme de paroles*, n. 4, p. 121.

(7) انظر ص 52 من هذا الكتاب.

(8) Benveniste, *Problèmes de linguistique*, p. 251.

[في **المعجم الموحّد** Instances du discours «تحصيل الكلام»؛ كذا، بالجمع، لا بالمفرد، وهو المعتاد فيه. و«حصّل الكلام: رده إلى أصله» (**المعجم الوسيط**). وأصله أركان معدودة، هي «أنا ـ أنت ـ هنا ـ الآن». ويستعمل فيه أيضاً: «محفل الخطاب»، وهو حسن أيضاً لأن «المحفل: مكان الاجتماع» (**المعجم الوسيط**)، أي اجتماع الأركان المذكورة. ويقال فيه أيضاً: «بؤرة الخطاب»؛ و«البؤرة (في علم الطبيعة): نقطة تتلاقى أو تتفرق عندها الأشعة» (**المعجم الوسيط**)؛ فهذا اصطلاح سليم صحيح أيضاً. وقد اخترنا الثاني].

على درجة من اليسر والسهولة، إلا أن المعهود في المتخاطبين أنهما يقيمان بينهما صلات تحصل بها المحاورة ويحافظان عليها قائمة، باللجوء إلى مجموعة من العناصر الكلامية. وقد أصاب جاكوبسون[9] في تعريفه «الوظيفة التوصيلية» في اللغة، وهي وظيفة تتحقق في بعض الألسن باستعمال الضمير استعمالاً سمي لذلك «أخلاقياً»[10]. أضف إلى ذلك أن «هنا ـ الآن» معناه أن الكلام المنطوق داخل في مجموعة هي أس المقام الذي يرتبط به الكلام بعُرى وثيقة. وهذا المقام متصل بالحياة، وهو مجموعة معقدة، كثيراً ما يصعب إدراكها بالجملة. واللغة في المقام متصلة بالواقع؛ وهذا يقتضي في الأغلب الإحالة المباشرة على ما تُدركه الحواس من الأعيان. والمحاورة تجري أيضاً في زمان بعينه واقعي. والقول يتلقاه المتخاطب عند النطق به، لأن المتخاطبين يعيشان معاً زماناً واحداً مشتركاً بينهما.

وهذا الأخذ والرد في الكلام متصل بمقام أو بمقامات تتغير باستمرار؛ فيقتضي استعمال لسان مشترك، أي مجموعة من الأركان

---

(9) Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 217.

(10) مثال ذلك قول لافونتين، في: On lui lia les pieds, on *vous* le suspendit (فأوثقا (الحمار) من رجليه، وعلقاه «لك») (La Fontaine, III, 1, *Le meunier, son fils et l'âne*)، وقوله أيضاً وفيه استعمال أيضاً لضمير الملكية: On vous happe *notre* homme (فتلقفوا «لك» صاحب «نا») (XII, 22, *Un fou et un sage*)، فهذه الألفاظ يدعي كثيرون أنها «زائدة»، وهو خطأ؛ وكانت تسمى من قبل باسم Datifs éthiques (المضافات «الخلقية»)، وهو مشتق من أصلها اللاتيني Dativus ethicus؛ ثم سميت «ضمائر تعبيرية معتدلة الأهمية» (Grévisse, *Le bon usage*, 481). وأمثل من ذلك أن نسميها مع جاكوبسون «الضمائر التوصيلية». وقد شبهها فراي بحركة جذب المخاطب من قميصه (Henri Frei, *Grammaire des fautes*).

[Vous في الجملتين مفعول ثانٍ؛ وNotre في الثانية منهما ضمير الملكية. أما في العربية فلفظ «لك» في الجملتين جار ومجرور، و«نا» في الثانية مضاف إليه. واستعمال «لك» و«نا» على هذا الوجه لم نعثر لهما على نظائر في الفصيح؛ غير أنهما على درجة من الشيوع في الكلام الدارج من الخليج إلى المحيط].

(هي البنيات الصوتية والصوتية الوظيفية، والأنظمة الصرفية والنحوية، والمجموعات المعجمية) بينها علاقات معقدة تتغير في كل لحظة، وهيهات أن تكون كلها كلامية. ومنها نغمات الكلام، ومن شأنها أن تغير المعنى الحرفي في القول[11]؛ ومنها مواطن السكوت، وقد تكون ناطقة عن الحال؛ ومنها الإشارات، وأكثرها تأكيد للجملة أو شرح لها أو استكمال. والمحاورة فوق ذلك وثيقة الصلة بهيئات المتكلمين وأفعالهم؛ ووثيقة الصلة أيضاً بنفسها (أو بما يشبهها)، وهو القول المساوق، لاسيّما الذي تقدّم.

ومن سمات المحاورة التعقيد والارتجال (لأننا نتكلم ونحن على عجلة من أمرنا)؛ فلذلك يكون كلامنا على درجات متفاوتة من النقصان، إلا أن النقصان كاد أن يكون ملازماً له. إن زلات اللسان، ومواطن السكوت المنْذرة بالحرج، والأخطاء في الصرف أو في النحو، واستعمال الألفاظ في غير محلّها، ونغمات الكلام غير

---

(11) قارن هذا المثال:

- Qu'est-ce que tu crois?
- Je crois que deux et deux font quatre

بهذا:

- Tu as un beau pardessus.
- Qu'est-ce que tu crois?

[تعطي الترجمة الحرفية: ـ ماذا ترى؟ ـ أرى أن اثنين واثنين أربعة. ـ ما أجمل معطفك. ـ ماذا ترى؟ فلفظ Crois (ترى) في الأول قد يحمل على أنه استفهام، لانعدام ما قبله؛ أما الثاني فمعناه الاعتقاد (أي الإيمان)، وهو الأصل فيه في الفرنسية (أخذاً عن اللاتينية)، وفيه تهكم مرح يوحي بأنه مأخوذ عن بريفير (J. Prévert)؛ وأما الثالث فمعناه الظن، وهو متصل بسبب بالمعنى الأصلي، كأن الظن إيمان ضعيف أو خاطئ، وفيه استنكار. ولكل واحد منها نغمة تخصه. و«رأى» تفيد المراد من المثالين: ـ ماذا ترى؟ ـ أرى رأي الجماعة (أو المعتزلة أو الشيعة.). ـ ما أجمل معطفك. ـ ماذا ترى؟ (أي: أتظنني لا أستحقه؟ أم معدماً؟ أم لا أتأنق؟). وهذه بعد ـ كما لا يخفى عليك ـ أمور افتراضية: فلا أحد يتكلم العربية الفصحى في الوطن العربي على الفطرة؛ فكان علينا التنبيه إلى هذه الخصوصية في كلام الناس المعتاد، وأننا إنما نخترعه (كما اخترع النحاة بعض أمثلتهم)، ولم نسمعه حقاً من أحد. ولذلك عمدنا عمداً إلى الإتيان بالأمثلة على أصلها، حتى تكون على بينة].

الملائمة (أي المخالفة لما نريد العبارة عنه)، ذلك كلّه نصيب المتكلم وقدره. وقلّما يسعفه مخاطبه: فقد يعوقه عن سماعه ضجيج أو شرود ذهن، فيفوته ما كان يعتقد المتكلم من دون سبب وجيه في الأكثر أنه المراد المقصود. أما استعمال اللسان فكثرة الأخطاء فيه كما لا يخفى متفاوتة في المتخاطبين، غير أنه من النادر أن يخلو كلام المتأدبين من الأخطاء. ولئن كان استعمال الأسماء الموصولة صحيحاً (وكلما كان نظامها معقداً زاد احتمال الخطأ فيها)[12] فقد يقع الخطأ كثيراً في المطابقة في الجنسية أو العددية، ويؤدي الحرص على العبارة عما يبدو جوهرياً إلى أن يأتي تمام الجملة كيفما اتفق. وأيسر ما يثبت ذلك أن تستمع إلى الخطباء في المحافل الانتخابية.

ونحن ندرك حين نتكلم أن هذه النواقص تحول دون رغبتنا في العبارة الدقيقة عما نريد قوله وفي الإقناع أو التأثير؛ فنحشو قولنا عناصر تؤكد الخطاب وتعضده (مثل «أجل»، «آه»، «إيه»، «تعلم» وغيرها) وتنفع في النص على ما نرى أنه الأهم (مثل «انظر»، «خذ»، «اسمع»، «ألا أخبرك»، «تريد أن أقول لك». .) أو في تصحيح ما أخطأنا فيه (مثل «أقصد..»، «عدا كلامي ما في خاطري»، «بل أقول..»). فنحن نقوّم بذلك كلامنا، إلا أنه إذ يستفيد

(12) يصدق هذا على الفرنسية. وذلك أن الاستعمالات الصحيحة تقتضي أخذ السابق واللاحق بعين الاعتبار؛ مثال ذلك: Les sentiments auxquels j'ai cru bon d'obéir. وأنت تعلم أن بعض الفرنسيين يتساهلون فيستعملون أكثر فأكثر que محل dont، فيقولون: L'outil que je me sers.....

[معنى الجملة الأولى: «بنات صدري اللواتي اعتقدت في طاعتهن خيراً». والضمير فيها auxquels جمع مذكر ليطابق المبتدأ فيها؛ ولهذه المطابقة نفسها قلنا «اللواتي» في ترجمته. ومعنى الثانية: «الأداة التي أستعملها». وتقتضي الفصاحة في الفرنسية هنا استعمال الضمير dont، لأن الفعل يطلبه اضطراراً، إذ يتعدى إلى مفعوله الذي ينوب عنه dont بحرف]

الدقة في العبارة يفوته الاستقامة والإيجاز. والمنطوق بالجملة يبدو مهلهلاً إذا ما قيس بالمكتوب. ونقصانه أيضاً من عوارض اللغة، ولاسيّما من تكرار التعثر؛ فيثقل بذلك قولنا. ونحن في المحادثة العادية نجتهد في العبارة عن أنفسنا بأفصح ما يكون وأوضحه، ولا نوفق دائماً؛ إلا أننا لا نشتغل بسبك كلامنا لإضفاء الأصالة والحسن عليه. وقد وضعت الحياة الاجتماعية بين أيدينا جملة من العبارات المبتذلة أو الجاهزة المفتقرة إلى الأصالة نزخرف بها جملنا متى دعا إلى ذلك جنس القول الذي اخترناه. ومفهوم الجنس هذا في اللغة الشفهية قد عرّفه باختين تعريفاً وجيهاً؛ قال:

«لا يخلو كلامنا من استعمال لأجناس الخطاب، أي إن لأقوالنا جميعاً قالباً نموذجياً على درجة من الثبات ينم عن كل قد بني بناء.. ففي أكثر المحادثات تساهلاً نصوغ كلامنا في قوالب بأعيانها داخلة تحت أجناسٍ بعضُها موحّد مبتذل وبعضها الآخر فيه سلاسة وجمال وإبداع».

ويكفينا الإحالة على تلك الدراسة، ولم نجْنِ بعد ثمرات ما فيها من الحداثة[13].

أما المكتوب فيتجلى في أحوال مختلفة وأكثر تعقيداً مما يظهر في الرسم البياني الآتي، وهو موازٍ لذاك الذي رسمناه للكلام، وهو:

الكاتب (الكتبة أو الكتاب)[14] ----- النص ----- القارئ (القراء)

---

(13) Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, pp. 284-287.

والمقتبس منه في ص 284.

(14) ظهر لفظ Ecrivant (كاتب، جمعه كَتَبَة)، وهو صيغة اسم الفاعل متمحضة للاسمية (Participe substantive)، في القرن السادس عشر بمعنى المؤلِّف، وعليه استعمله في ما بعد هوغو في قوله: «كثير من الكَتَبَة وقليل من القَرَأة؛ كذا كان العالم إلى اليوم» (وهو مقتبس عن *Grand Larousse* في المادة الخاصة به). وتقابل اللسانيات الحديثة بينه وبين =

ولْنُشِر إلى أهم الفوارق. إن أولها أن القول، وقد ضبط باختين معناه بأنه «وحدة المبادلة الكلامية»[15]، إنما هو كلامُ كائنٍ واحد على الفطرة؛ أما النص فقد يكون من عمل كثيرين: فرواية *Germinie Lacerteux* **(جرميني لاسرتو)** قد ألفها الأخوان غونكور وليس في وسعنا أن نكشف نصيب كل واحد منهما في تحريرها. والفرق الثاني أن الرسم البياني المقترح يحجب عن العين واقعَين بالغَي الأهمية. **أولهما** أنك تكلّم دائماً أحداً غيرك؛ بيد أنك قد تكتب لنفسك، كأن تؤلف يوميات خاصة. و**ثانيهما** أنك في المعتاد تكتب لواحد غيرك (أو أكثر)، سواء كتبت رسالة حبّ أو قصيدة، لكن لا وجود لمحفل الخطاب على ما عرّفناه قبلُ من أنه أنت وأنا هنا الآن. والأغلب أنّك تكاتب مَن تكاتبه لتعذُّر مكالمته؛ فالمتراسلان منفصلان، ولكل منهما أحوال مختلفة، ولا يعيشان زماناً واحداً مشتركاً. ويُعتاض عن الآن في المحاورة بعلاقة بين الحاضر والمستقبل، حاضر الكتابة ومستقبل القراءة. وهذا التفاوت الزماني قد يُحجب عن العين وقد يعبَّر عنه بطرق مختلفة[16]، إلا أنه واقع لا ريب فيه. وهذا فرق بالغ الأهمية

= Ecrivain (كاتب، جمع كتّاب)، وتحمله على معنى «الشخص الذي يكتب من غير اشتغال بالكتابة الأدبية».

[لا شكّ في أنك تذكر ما قلناه (في حاشية تقدّمت) عن صيغة اسم الفاعل وعن اسم الفاعل. أما في العربية فأنت ترى أن لفظ الكاتب ليس بصيغة اسم الفاعل، لأن هذه مختصة بالأفعال، بل هو اسم فاعل حقيقي، أي إنه من فئة الأسماء. وراجع ما سيأتي في الهامش رقم 28].

(15) Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 277:

والمراد قوله: «إنما تتعين حدود القول الذي تدركه الحواس، وهو وحدة المبادلة الكلامية، بتعاقب الشخصين المتكلمين».

(16) يقع في كثير من الرسائل العادية حاضر هو زمان التحرير ومستقبل هو زمان القراءة، أي توقّع لها. وقد يعمد الواحد من الكتبة إلى وضع نفسه ـ على سبيل التخييل ـ في الزمان الذي تقرأ فيه رسالته ونقل الزمان الذي يكتب فيه ـ على السبيل نفسه ـ إلى الماضي،

بين المنطوق والمكتوب. والعواقب المترتبة على ذلك خطيرة في عين اللساني والأسلوبي.

وفي المكتوب من التنوع والاختلاف ما ينبغي معه الفصل بين الكاتب (مفرد الكَتَبَة) والكاتب (مفرد الكُتّاب): فالأول يحرر كل ما من شأنه أن يُكتب (من رسائل وتقارير وغير ذلك) للمنفعة المحض؛ ويكتب الثاني وهمُّه الدائم الأسلوب، ونظره في الأغلب إلى الأدب. وغني عن البيان أن الحد بين ذينك النشاطين غير واضح المعالم؛ تشهد على ذلك الرسائل: فمن شأنها أن تكون مكتوبة بأبسط ما يكون ودونما عناية جمالية، أو على العكس مع الرغبة في إضفاء مزايا شكلية على النص. إنما المسألة هي أن تعرف متى ولماذا وكيف ينتسب ذلك الشكل الكتابي إلى جنس أدبي بعينه.

وبعد بيان تلك الفروق يحقّ لنا أن نسأل ما هو النص على الحقيقة، أعني هذا الأثر الذي تتمخض عنه الكتابة، مع العلم بأن الكتابة «صناعة» و«تمثيل للكلام بأثر مرقوم على حامل ملائم»[(17)]. وسواء أكان الحامل ألواح الشمع، أم بردياً، أم رقاً، أم ورقاً، فالنص دائماً متوالية من دلائل مرئية يلي بعضها بعضاً ولمجموعها معنى. أما بالنظر إلى القائل فالمكتوب من شأنه أن ينسخ المنطوق نسخاً (عندما تملى الرسالة مثلاً)، ومن شأنه أن ينقل نقلاً مباشراً (على درجات متفاوتة في الأمانة) معنى في الذهن يستحيل بذلك كلاماً، أو قُل يستكمل تحوله إلى كلام. وأما بالنظر إلى المقول له فما كان مرئياً يستحيل مقروءاً؛ ويُقرأ هذا على أحد الوجهين: سراً أو جهراً. والظاهر أن القراءة كانت في أول الأمر في العصور القديمة جهراً، والعهدة في ذلك على القديس أوغسطين[(18)]، إذ تعجب من

---

(17) Hagège, *L'homme de paroles*, p. 94.

(18) Saint Augustin, *Les confessions*, livre VI, ch. 3:

القديس أمبرواز لأنه لم يرهُ البتة قارئاً إلا همساً لا غير. وفي القراءة سراً تظل العلاقة خفية بين المؤلف وقارئه. أما قراءة الجهر فتقتضي في المعتاد سامعاً وفي الأكثر جمهوراً. وفي هذه الحالة يدرك المقول مرتين. وسترى[19] أن بعض الشعراء يفضلون ألا تلقى قصائدهم (أو قل ألا تنشد) خشية ألا يكون ذلك على الوجه الأمثل، وأيضاً علماً منهم أن قراءة السر لا تحول بين القارئ المتمرس وتقديره لما في الجملة من تجاوب الأصوات ومن الانسجام. ومرد ذلك إلى هذا الواقع، وهو أن أعضاء النطق في قراءة السر تشرع في الحركة التي تجعل قراءة الجهر ممكنة.

والنسخ بالخط من شأنه تيسير ردّ المكتوب منطوقاً؛ ومن المفيد النظر إلى هذه المسألة نظرة تاريخية. ومن العصور القديمة من الإغريق والرومان إلى يومنا هذا ازداد النص المطلوب قراءته وضوحاً: ذلك أن الألفاظ كانت في أول الأمر متصلة لا يفصل بعضَها عن بعض شيء، ثم تميز بعضها من بعض، وتعينت الجمل، ونشأ مع ذلك نظام من علامات الترقيم[20] من شأنه الإشارة إلى أحكام الكلام، وإلى مواطن الوقف، وفي المحاورة المنقولة إلى تعاقب المتخاطبين. وقد طرأت على هذا النظام في بلدان وأزمان مختلفة تغييرات عديدة، زعموا أنها كلها تهذيب له وتنقيح[21]، إلا

= قال: «كان يقرأ وعيناه تجريان على صفحات الكتاب، وعقله يتريث حتى يستوعبها استيعاباً، ولسانه وصوته في سكون. وقد دخلت غرفته مراراً كثيرة. ولم أجده البتة قارئاً إلا همساً لا غير» (وقد اقتبسنا ترجمة آرنو دانديلي (Arnaud d'Andilly)).

(19) انظر ص 368 ـ 369 من هذا الكتاب.

(20) راجع مادة Ponctuation (علامات الترقيم) في: Michel Arrivé [et al.], *La grammaire d'aujourd'hui*, pp. 535-545.

(21) في البلدان **أولاً**: ففي الإسبانية، وهي من اللغات الرومانية، وفيها وحدها، تتقدم الجملة علامةُ استفهام مقلوبة تشير إلى أن ما بعدها استفهام. وفي الزمان أيضاً: فقد

أنه مازال ناقصاً، ولا تُنقل فيه العناصر التي تفوق المقاطع إلا على وجه التقريب. إن علامة الاستفهام بعد الجملة تفيد أن هذه في حكم الاستفهام، نعم، لكنها خالية من الإشارة إلى النغمات العاطفية، ومن شأن الممثل المحنك أن يتفنن فيها على قدر المقامات المختلفة والمشاعر المعبَّر عنها. ولذلك كان الكتّاب يسعون في جبر ذاك النقص بطرائق خاصة[22]، أو على العكس يتركون علامات الترقيم كلها[23]، كما تراه في الشعر الحديث، وهو ليس بمفارقة كما قد يُظن.

= ظلت الأمور على حالها إلى القرن الثامن عشر؛ وفيه عمد مارمونتل (Marmontel) إلى المحاورات المستنسخة بالكتابة، فاخترع للإشارة إلى تعاقب المتخاطبين شرطات صغيرة لولاها لمازلنا نجري على عادة شديدة الرتابة (ومثالها محاورة الأختين في: La Fontaine, *Les amours de psyché et de Cupidon, Oeuvres diverses*, Pléiade, pp. 296-307)، هي استعمال أفعال حكاية القول أو الجمل الاعتراضية.

[الأفعال المستعملة لحكاية القول في العربية كثيرة جداً (مثال ذلك في **القرآن الكريم**: ﴿وشهِد شاهد من أهلها إن كان قميصه قُدَّ من قُبُلٍ فصدَقَتْ﴾ (سورة يوسف، الآية 26))؛ قال الزمخشري فيه (في **الكشاف**): فإن قلت: «الجملة الشرطية كيف جازت حكايتها بعد فعل الشهادة؟» قلت: لأنها قول من القول، أو على إرادة القول؛ كأنه قيل: «وشهد شاهد فقال». وأما الجمل الاعتراضية الحاكية للقول فكثيرة أيضاً فيها (منها: «ولو نصب هذا البيت - قال الخليل - لجاز» (**الكتاب**، 3/ 37))؛ «وكانت - زعم أصحابنا - خطبته التي ينكح بها» (**الفصوص**، 3/ 59)].

(22) نختص واحدة منها بالذكر، سماها مورييه «التبييض» في المدخل الخاص بها في: Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*,

وقد وجدها عند كلوديل، وهي قوله: «أيها الشاعر، غدرت بنا! يا حامل اللواء، إلى أين أنت حامل هذا اللواء الذي ائتمناك عليه؟» وهي في ص 278 في أول الأنشودة الخامسة من: P. Claudel, *Grandes Odes*, Pléiade, *Oeuvre poétique*.

ونفضل عليه - والحالة هذه - اسم «التفريق»، مجاراة لجيرالد أنطوان (Gérald Antoine) في عرضه للمعجم الآنف الذكر في: *Le Français moderne*, no. 3 (1977), p. 263.

(23) راجع في هذه المسائل ما سيأتي في ص 371 من هذا الكتاب.

لن يفوتنا بعد إذاً أن الكتابة تُحيل المسموع مرئياً؛ فلذلك ترى بعض الكتّاب متفطنين إلى ما في العناصر اللغوية من الخصائص البصرية. فعند هوغو أن الصوائت ترسم ألواناً، وأن بعض الألفاظ يؤكّد رسمها الإملائي معناها، وأن ضمّ الحروف - الصور بعضها إلى بعض يتمخض عن رؤيا[24]. وسعى غيره في أن يخترعوا معنى، وإلا فقيمة للعناصر الثواني في تقطيع الكلام[25]. إن الحرف والمقطع يدلان على شيء، أو قل يمثلانه، لأنهما مرئيان. ولهذا السبب تقوم بين اللفظ والعناصر المكونة له علاقات دلالية جديدة[26]. ونشير في الختام إلى أنه من الممكن في العمل برمته إقامة علاقات بين النص

---

(24) قال هوغو: «أليس صحيحاً أن الصوائت ليست موجودة للأذن وحدها بل للعين أيضاً على قدر ذلك لترسم الألوان؟ هذا ما يرى عياناً. A وI صائتان أبيضان متلألئان، O صائت أحمر، E وeu صائتان أزرقان. U هو الصائت الأسود. واللافت أن جميع الألفاظ الدالة على معنى النور فيها حرف a أو حرف i وأحياناً هما معاً» (Portefeuille 1843-1851, Massin, t. VII, p. 601).

وتلت ذلك قائمة من الألفاظ متباينة الصوائت، مثل lumière (نور)، aube (فجر)، auréole (هالة)، candélabre (شمعدان). ويخرج من مقارنة ذلك بقصيدة رامبو الرباعية الأدوار أن قيمة التلون المسندة إلى المقاطع الصوتية أمر شخصي ذاتي محض. ومما يجدر ذكره أن هوغو يحن إلى الرسم الإملائي القديم في Thrône (عرش)، لأن حرف h يجسم كرسي العرش (فهو H إذا واجهته، وh إذا جانبته) (Rimbaud, *Voyelles, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 53).

(25) يرى مالارميه أن حرف P يتضمن نية واضحة في الاكتناز أو الثروة المكتسبة أو الركود، Stéphane Mallarmé, *Les mots anglais, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 933, وراجع في التقطيع المزدوج للكلام André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, 1-8, 1-11, 2-10.

(26) قال هوغو أيضاً: «وعندهم [يعني الناطقين بلغة السوقة] أن معنى الإنسان (Homme) غير منفصل عن معنى الظل (Ombre)؛ فهم يسمون الليل La sorgue، والإنسان L'orgue. فالإنسان مشتق من الليل»: (Victor Hugo, *Les misérables*, IV, VII, 2, Massin, t. XI, p. 704).

وما يمثله، أي ما يجسمه تجسيماً، ومثاله القصائد المجسمة التي ألفها بانار أو أبولينير[27].

يختلف المنطوق والمكتوب إذاً اختلافاً بيناً في فعل القول لأن أحوال البث والتلقي ليست واحدة. ولذلك تختلف الاستعمالات في اللسان الواحد في جميع أوجهه. وعلى ذلك لابدّ من أن تخرج الدراسة التقابلية بين الفرنسية المنطوقة والفرنسية المكتوبة بكثير من الفوائد؛ ذلك أن استعمال الأزمنة في الكلام يختلف عنه في الكتابة: فالماضي المنفصل، والماضي غير التام في صيغة الغاية، وصيغة اسم الفاعل، لا تُستعمل البتة في المحادثات العادية[*]؛ وتقديم الفعل وتأخير الفاعل قاعدة في طريقها إلى الانحلال في الاستفهام (فكثيراً ما يُعتاض عن ?où vas-tu (إلى أين أنت ذاهب؟) بقولهم où tu vas أو

---

(27) François Charles Panard, *Le verre*, dans: Jean Roudaud, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle* (Paris: Gallimard, 1971), p. 212, et Apollinaire, *Calligrammes, Oeuvres complètes*, Pléiade, pp. 192, 197, 203, 209, 213.

وفي تلك المسائل كلها اقرأ الفصل المعنون L'écriture en jeu (ص 329-349) من: Gérard Genette, *Mimologiques*,

ففيه فوائد جمة.

(*) قدمنا أن الماضي غير التام هو L'imparfait. وهذا من أزمنة صيغة الثبوت (Le mode indicatif) وصيغة الغاية (Le mode subjonctif). أما الماضي المنفصل (Le passé simple) فهو في **المعجم الموحد** الماضي المنقضي؛ وهي تسمية لا تتضح معها العلاقة الوثيقة بينه وبين قسيمه الماضي المتصل (Le passé composé)، وله فيه اسمان: «الماضي المركب الأول» (وليس بشيء) و«الماضي المبهم» (وهو مبهم)؛ فهما في البعد والقرب من زمان المتكلم (في المعتاد) على طرفي نقيض: ذاك منفصل عنه البتة، وهذا وثيق الصلة به، مع أن كل واحد منهما تام، أي إن الحدث المذكور فيهما معاً قد مضى وانقضى. وسمينا أحدهما منفصلاً والآخر متصلاً. أما صيغة اسم الفاعل فمقابل Le participe présent؛ وهي قسيم صيغة اسم المفعول Le participe passé. وللأول صورتان: بسيطة تفيد غير التمام، ومركبة تفيد التمام. والثاني هو صورة الفعل التي تلي الفعل المساعد في الأزمنة المركبة والأزمنة المركبة المضاعفة. فهاتان الصيغتان إذاً من صيغ الفعل. ونحتفظ باسم الفاعل وباسم المفعول (دون «الصيغة») لما هو معروف بهما في اللغة العربية. وراجع الفصل الخاص بالأزمنة.

(tu vas où)؛ والاستخبار يأتي مخالفاً للاستعمال الفصيح (فيقال: je me demande qu'est-ce qu'il faut faire (أتساءل ما الذي ينبغي فعله؟)) عوض je me demande ce qu'il faut faire (أتساءل عما ينبغي فعله؟)[*]؛ وعبارة ...il n'y a qu'à (ما عليك إلا). قد صارت في أكثر الأقوال تساهلاً ....Y a qu'à وفي وسعنا أن نأتي بوقائع كثيرة غير هذه، لأن الفروق تتفاوت من عصر إلى عصر، وتتطلّب دراسة تاريخية. إن الماضي المنفصل لم ينقرض من اللغة الدارجة إلا بالأمس القريب، لكن من الصعب تعيين زمان ذلك لأن بعض التأثيرات كان لها وقع مختلف بحسب المناطق ولأننا لا نتوافر على شواهد بأعيانها[28]. وأحسن به من مقام للإشارة إلى أن الفرنسية الدارجة -

---

(*) الاستفهام سؤال بإحدى الصيغ الاستفهامية المعروفة (كالهمزة وهل وغيرهما)؛ والاستخبار استفهام معدول (أي عُدل به عن صورة الأصل إلى صورة غيرها)؛ فيكون الاستفهام مقابل العبارة الفرنسية Interrogation directe، والاستخبار مقابل Interrogation indirecte. ومثال الاستفهام: «سئل بعضهم: «فيم تعرف الرجل؟» (**نقد النثر**، ص 12)؛ ومثال الاستخبار قول لبيد (وهو في ديوانه):

فإن تسألينا فيم نحن فإننا.. عصافير من هذا الأنام المسحَرِ

(وحق الاستفهام أن يقول: «فيم أنتم؟»)؛ «فسألونا من أين أقبلنا؟» (**المسالك والممالك**، ص 164؛ وحق الاستفهام أن يقول: «من أين أقبلتم؟»)؛ «سئل أبو الأسود الدؤلي عمن فتح له الطريق إلى الوضع في النحو وأرشده إليه» (**طبقات النحويين واللغويين**، ص 13؛ وحق الاستفهام أن يقول: «من فتح لك الطريق. وأرشدك إليه؟»)؛ «سألهم عن أحوالهم هل هم مستضعفون أم هم مستظهرون» (**أخبار الأئمة الرستميين**، ص 39؛ وحق الاستفهام أن يقول: «هل أنتم مستضعفون أم أنتم مستظهرون؟»)؛ «سأله هل هو يعلم ذاك» (**الخطابة**، ص 249؛ وحق الاستفهام أن يقول: «هل أنت تعلم ذاك؟»). وقد قطع المستشرق وليام رايت بأن اللغة العربية ليس فيها استخبار، وإنما فيها الاستفهام. وفي ما سقناه من الشواهد - وغيرها كثير - ما يبطل دعواه (في ص 306 من كتابه المترجم عن الألمانية) W. Wright, *A Grammar of the Arabic Language*, Cambridge, 1951.

(28) راجع في هذه المسألة ص 399-402 من أطروحة: Robert Martin, *Temps et aspect.*

وقد سقط الماضي المنفصل من اللغة الدارجة في الجنوب الغربي من فرنسا بعد زواله «

بالجملة ـ قلّما وُضعت فيها الدراسات، وذلك لسببين اثنين. **أولهما** أن المنطوق لا دوام له بطبعه (لذا قال الرومان: verba volant المنطوق طيار)، فلا يمكنه مغالبة المكتوب (لذا قال الرومان: scripta manent المكتوب سيار)، والمكتوب هو الشكل الضامن لدوام الأدب. **وثانيهما** أن الوسائل التي تمكن من نسخ المنطوق كانت محدودة؛ فكان المكتوب وحده يمكن من ذلك، على درجات متفاوتة في الدقة. وقلّما تجد الألفاظ مضبوطة ضبط حرف فتعلم بذلك كيف كانت طريقة النطق بها[29]؛ وليس بين أيدينا للحكم على الاستعمالات النحوية والمعجمية سوى إشارات النُحاة، وليس فيها مقنع، والأعمال المسرحية أو الروائية، ولا نعلم درجة دقتها في نقل الكلام الدارج في عصر من العصور. ومن المجازفة الاعتماد على أعمال موليير والخلوص إلى أن «البورجوازي الحق» على ذلك العهد كان يتكلم مثل السيد جوردان. وبين أيدينا اليوم أدوات (نخص بالذكر منها آلات التسجيل) تمكن من افتلات المحادثات وتسجيلها. لكن دراسة الفرنسية الدارجة لمّا تحظ ـ هيهات ـ بما تستحقه من العناية[30].

= منها في شمالها بمدّة طويلة، وكان للغة الجنوب نصيب في ذلك. وفي بحر القرن الثامن عشر لم يتفطن النحاة في الظاهر لذلك الزوال، غير أن المعلمين شهدوا بأن تلامذتهم لا يدرون كيف تصرف الأفعال في ذلك الزمن.

(29) راجع نماذج مما كان يضبط ضبط حرف في القرن السابع عشر في: *Histoire de la langue française*, t. IV, 1ère partie, pp. 217-218,

وفي القرن الثامن عشر في: Féraud, *Dictionnaire grammatical*.

[ترجمنا هنا Transcriptions phonétiques بضبط الحرف. والضبط في العربية ضبطان: ضبط قلم، ويكون بحركات الشكل المعلومة؛ وضبط حرف (ويقال أيضاً ضبط تعيين)، ويكون بتسمية الحروف وحركاتها (كأن تقول في «لسان»: بلام مكسورة وسين مهملة (تمييزاً لها عن المعجمة) مفتوحة وألف ممدودة ونون). وكان هذا الضبط الأخير جارياً في مؤلّفات الجغرافيين العرب وكتب الطبقات].

(30) من أجود ما يراجع في هذه المسائل: C. Blanche-Benveniste et C. Jeanjean, *Le français parlé* (Paris: Didier, 1987), INALF.

ومن نتائج اختلاف أحوال فعل القول أيضاً فروق جوهرية في الأسلوب. وقد قدمنا أن المتخاطبين في المحادثة العادية يرتجلان، في عجلة من أمرهما في الأغلب، لأن شغلهما الشاغل الرد واجتناب انقطاع المحادثة؛ وهذا - للأسف - أمر يكثر وقوعه. أما الذي يَكتب فلا يخضع لمحفل الخطاب، بل هو في سعة من أمره: قد يتريث، ويصحح نصه، ويتلبث قبل تسليمه إلى القراء إلى أن يكون صحيحاً سليماً، وأيضاً - متى أمكن ذلك - أن لا يخلو من بعض الصفات الجمالية. فلذلك تسقط مؤكّدات الخطاب وتزول عناصر العرض، أو تكون في صورة مخالفة، وتكون العناية فائقة بآثار التصحيح والاستدراك؛ ويصدق ذلك أيضاً على العوارض اللغوية، فلا تكون عندئذٍ عوارض لأنها مستعملة عن قصد لإحداث آثار بعينها.

رجع القول إلى المقابلة بين الألسن المنطوقة وحسب وبين الألسن المنطوقة المكتوبة معاً. والذي ينبغي الإشارة إليه هنا هو ما قاله حجاج[31] من أن «اختلافاً ثقافياً حقيقياً يفصل المجتمعات التي تكتب عن المجتمعات التي لا تكتب»؛ لا لما قد يذهب إليه الظن من أن اللسان المنطوق وحسب لا يمكن أن يكون له صفات جمالية: فقد استطاعت حضارات مختلفة أن تنقل من جيل إلى جيل أعمالاً رسختها في الذاكرة بعض طرائق الحفظ. وقد اقترح بعضهم أن يطلق على مجموع الأعمال الموضوعة بلسان بعينه، المتميزة بأسلوب من شأنه أن يُنعت بالشفهي المحض، اسمَ orature[32]، في مقابل ما نسميه «الأدب».

أما الألسن التي تنطق وتكتب - كالفرنسية - فقد قدمنا أنه يقع

---

(31) راجع ص 120 من كتابه المذكور قبل [*l'homme de paroles*].

(32) في ص 110 منه أيضاً. [وذلك هو ما نسميه الأدب الشفهي، والأدب الشعبي أيضاً. ولك أن تسميه «الشفه»، قياساً على «الأدب»].

في اللسان الواحد منها فروق وخلافات ملحوظة في جميع المجالات بين الاستعمالات الشفهية والاستعمالات الكتابية. في اليونان القديمة كان المعجم الشعري يختلف عن المعجم الدارج في المحادثة اليومية؛ وأفصح من هذا في الدلالة على ذلك الاختلاف ما ترى عليه الناطقين بالعربية: فهم يتكلمون بين أهلهم وذويهم عربية دارجة، ويقرأون الأعمال المكتوبة (لاسيّما **القرآن**) بالعربي «الفصيح»، وبينهما بون شاسع. وقد تأثر بعضهم لما رآه في الفرنسية من اختلاف «بين كتابة مؤلّف مثل مونترلان وبين كلام عمّال بيانكور»، فانتهوا إلى أن «البون بين الفرنسيتين في توسع مطرد»[33]، لأن إحداهما منطوقة، فهي إذاً حية، والأخرى مكتوبة ميتة، مع أنها تُلقن في المدارس وتظاهرها الجهات الرسمية. ولذلك نشأت الرغبة، عند كونو مثلاً، في خلق «فرنسية ثالثة، فرنسية حديثة مكتوبة»[34]. وأبو عُذْرةِ هذه الأفكار كلها ريمي دو غورمون (Rémy de Gourmont) واللساني فاندريس (Vendryes)؛ فضجّ بها القوم قبيل الحرب العالمية الثانية وبعيدها. وفي نهاية هذا القرن العشرين بدا كأن ذلك الجدال قد عفا عليه الدهر ولا يجدي نفعاً، واتضح أن تلك المسألة ليست بمسألة حقاً. ذلك أن مقارنة ما كتبه مونترلان بما يقوله عمال بيانكور إنما هو طمس لمفهوم السجلات اللغوية وغفلة عن الأمر الأهم، وهو أن الاختلاف بين الشفهي والكتابي إنما مصدره اختلاف أعمق في أحوال فعل القول. وسترى أن ذلك الاختلاف هو الطريق إلى تصنيف الأجناس تصنيفاً عقلياً.

---

(33) في ص 121 منه.

(34) Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris: Gallimard, 1950), p. 12 et 15,

وراجع فيه على الخصوص الصفحات الخمسين الأولى، وأيضاً ص 9-12 من كتابه *Ecrit en 1937*.

الفصل الرابع
الإضمار

قد يُستغرب استعمال لفظ «الإضمار» هنا؛ وهو عندنا - بناء على صيغته - «مصدر أضمر»، وهو استعمال الضمائر، مع حمل لفظ «الضمير» هنا على معناه النحوي. قال حجاج[1]:

«هو لفظ مبهم، لأنه ينظر إلى النحو والصرف، وإلى الدلالة والمسمّى». و«تلك بعدُ - أليس كذلك؟ - حال معظم الأدوات النحوية».

ولابدّ - لفهم دوران الضمائر في الأقوال - من الرجوع إلى تعريف فعل القول، وإلى المحاورة الآتية:

---

(1) Claude Hagège, *La structure des langues*, coll. «Que sais-je?» (Paris: PUF, 1990), p. 97.

[استعملنا لفظ «الإضمار» مقابلاً للفظ Personnalisation، على أن يكون محمولاً على معنى جديد، هو «استعمال الضمائر». وفي مادة (ضمر) من **المعجم الوسيط**: «أضمر الشاعر: استعمل الإضمار. والإضمار (في العروض): إسكان الحرف الثاني»... إلخ. وللإضمار مقابلان في **المعجم الموحّد**، هما Ellipse وImplication. **والأول** هو «الحذف» (في النحو وفي البلاغة)؛ أما **الثاني** فمفهوم منطقي؛ فلا يدخل في اللسانيات من بابها الأوسع. ولئن كان الكلام الذي اقتبسه المؤلّف هنا صادقاً على لفظ Personne فلفظ «الضمير» لا يتسع له؛ ولم نسمح لأنفسنا بوضع كلامه لذلك في الهامش].

- Crois-tu que j'ai raison de penser qu'il me trompe? (هل تظنني مصيباً في اعتقادي أنه يكذب علي؟)

- Je pense que tu as tort. (أظنك مخطئاً)

في كل واحد من هذين القولين يشار إلى القائل بضمير «أنا» (je)، وإلى المقول له بضمير «أنت»، (tu) وإلى الشخص (أو الشيء) موضوع الحديث بضمير «هو» (il). وهذه ثلاثة ضمائر لابدّ من تمييز بعضها من بعض؛ ولا يخلو منها لسان[2]. وقد جرى نحاة الفرنسية على أن فيها ستة ضمائر، ثلاثة مفرد وثلاثة جمع، تتجلى في المعتاد في صور مختلفة في الفعل في صيغه المسماة صيغاً شخصية، وفي الضمائر المسماة لذلك ضمائر شخصية، وفي الصفات، وفي ضمائر الملكية. أما عدد أقسام الكلام المعبرة عن الإضمار فيختلف[3]: ففي اللاتينية الفصحى مثلاً تدلّ ألفاظ الإشارة أيضاً على الضمير[4]، كما يستفاد ذلك من استعمالهم hic (هذا

(2) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, «Structure des relations de personne dans le verbe,» p. 227.

[لا يخفى عليك أن هذه الضمائر (بالجملة) منفصلة في الفرنسية، متصلة في العربية. فلو قلت في ترجمة Je pense que tu as tort: أنا أظن أنّك أنت مخطئ، لأفدت - إن كان في ذلك فائدة - زيادة توكيد (بلفظي «أنا» و«أنت») على ما كان في الأصل خبراً مجرداً («أظن أنّك مخطئ»)، بل استعمالاً اضطرارياً؛ لأن ضمير المتكلم لا يكون هناك إلا منفصلاً؛ أما العربية فهو فيها دائماً متصل، وهو الهمزة في «أظن» (ولا يؤتى فيها معه بالضمير المنفصل إلا لاعتبارات بعينها)؛ واعتبره بقولهم في الإسبانية: Creo (أو Pienso، أظن)، دون الضمير المنفصل، وهو من آثار العربية فيها؛ واعتبره أيضاً بما في الشعر القديم بالجملة من حذف المد من ضمير «أنا» (في عروض البيت) حيثما كان، إلا في القافية. وهذا واقع جدير بالبحث والدرس].

(3) انظر ص 95-112 من: Hagège, *La structure des langues.*

(4) Guy Serbat, *La structure du latin* (Paris: Picard, 1975), pp. 97-98.

وهذه، للغائب القريب) وiste (هذا وهذه لمن هو حاضر بين يديك تخاطبه أو تتحدث عنه) وille (ذاك وتلك، للغائب البعيد).

وليس الغرض هنا معالجة مجموع مسائل الإضمار. ولن نأخذ عن الدراسات التي نشرت في العقود الأخيرة سوى بعض ما انتهت إليه من النتائج المهمة. وأول ذلك هذا الواقع، وهو أن الجداول التي لقّننا إياها معلمونا منذ نعومة أظفارنا (وهي je «أنا»، tu «أنت»، Il «هو»، nous «نحن» vous «أنتم» Ils «هم»؛ mon «لي»، ton «لك»، son «له»، notre «لنا»، votre «لكم»، leur «لهم») جداول مضلِّلة مغرِّرة. ذلك أنها جعلت الضمائر الستة على مرتبة واحدة، فحجبت فرقين بالغي الأهمية. **أولهما** الفرق بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، لأنه ينبغي الفصل بينهما في الأفراد والجمع؛ **وثانيهما** الفرق بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب من جهة، وضمير الغائب من جهة أخرى. ولا شكّ في أن هذا ذكّرك بالعلاقة المضاعفة التي عرّفها بنفنيست في مقالة له مشهورة[5]، وهي:

1 ـ «علاقة شخصية»، يقابل فيها الشخصان «أنا/أنت» اللاشخص «هو»؛

2 ـ «علاقة ذاتية»، وهي في قلب العلاقة التي قبلها، ويتقابل فيها «أنا» و«أنت».

والاصطلاحات هنا فيها نظر، لاسيّما مفهوم «اللاشخص»؛ إلا أن هذه الفروق متى وقف الإنسان عليها صارت واضحة وضوح النهار؛ غير أنها توجب على الأسلوبي[6] خاصة أن يعالج ضميرَي

(5) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 235.

(6) يصطرع في هذه المسألة مذهبان نحويان. يرى الأول منهما - وهو الشائع - أولوية الضمير الأول، ضمير المتكلم؛ ويرى الثاني، وهم أتباع غيوم خاصة، أن الأولوية لضمير الغائب. قال موانييه «ضمير العالم، ضمير الغائب، هو الأول، هو الأصل؛ أما ما عداه من الضمائر فإنما يحلّ محلّه» (G. Moignet, *Systématique de la langue française*, p. 93).

المتكلم والمخاطب في المفرد أولاً ثم في الجمع، وأن يفصلهما فصلاً بيناً عن ضمير الغائب. وسنجتهد في بيان القيم الأصول، بدراسة الطريقة التي تنتظم بها أبسط المحادثات؛ ثم نلفت الانتباه إلى المغايرات.

المحاورة هي الصورة المباشرة لفعل القول؛ ذلك أنه عندما يحصل «التخاطب»، أي المشاركة في الخطاب، يكون المتخاطبان مجتمعين - وقد تقدّم ذلك - في محفل خطابي، هو «نحن - هنا - الآن». وحضور المتخاطبين أمر جوهري في الصرف والنحو[7] وفي الأسلوبيات، كما يتجلى ذلك في الصور التي تقع موقع الفاعل وتعرَب إعرابَه. وهذان المتخاطبان من بني البشر، لأن النطق خاصةَ هؤلاء وحدهم. لنبدأ بالقائل: فهو الذي ينبغي الكلام عليه لأنه عندما يعبِّر عن نفسه ويتكلم يكون هو مركز العالم، أي ذلك العالم الذي يراه هو. إن كل شيء ينتظم - سواء شاء ذلك أو أباه - حول «أناه» هو، وتكون العبارة عنه في الأكثر مؤكَّدة (كقولهم: «أنا» (je)، moi je)، «أما أنا» (pour ma part، personnellement je، quant à moi) وغير ذلك). لكن المحاورة تقتضي «أنت» (أو أكثر من «أنت») يكون «أنا» في الأغلب مخاطباً له. وقد أصاب غوغنهايم[8] إذ لاحظ أن

= وقال أيضاً (في ص 94 منه): «ضمير الغائب متضمَّن في ما سواه من الضمائر، لأنه ضمير كل ما يدور فيه الحديث».

(7) مثال ذلك أن بريسيان من نحاة القرن الميلادي الخامس، ذكر أن «ضميري المتكلم والمخاطب ليس عليهما دائماً أن يعبرا عن نفسيهما بألفاظ مختلفة (واحد للمذكر وواحد للمؤنث) لأن الواحد منهما يكون دائماً بين يدي الآخر ولأن في وسعهما الإشارة» (Priscien, *Institutions*, livre VII) (Georges Mounin, *La communication poétique*, pp. 255-256).

(8) *Bulletin d'information du laboratoire d'analyse lexicologique*, Besançon, 1960, p. 32.

واقرأ ما جاء في مفهوم «التسمية» (Nominal) في: F. Brunot, *La pensée et la langue*, p. 63.

هاتين الأداتين النحويتين، «أنا» و«أنت»، ليستا للنيابة ولا للتسمية. والواقع أنهما يعنيان إنسانين ويشيران إليهما إشارة مباشرة: فهما في المحاورة لا يقومان البتة مقام ركن من أركان القول، وتكرارهما إنما هو إشارة متجددة إلى المتكلم وإلى الذي يكلمه المتكلم. و«أنا» معناه «أنا الذي أتكلَّم[*] الذي أكلمك (أو أكلمكم) الذي أتحدث عن نفسي»؛ و«أنت» معناه «أنا الذي أكلمك (أو أكلمكم)، وأتحدث أولاً عنك (أو عنكم)». ويقتضي تغير القائل، وعليه تقوم المحاورة، قلب الضميرين، فيصير «أنا» «أنت» و«أنت» «أنا» وهلم جراً. وليس هاهنا تعارض، بل تعاقب؛ وحضور المتخاطبين بلحمهما ودمهما لا يبقي أثراً للبس. أما الجمع فقد نبه بنفنيست[9] في صدده إلى أن «معظم اللغات لا توافق بينها في جمع الضمير جمعَ الاسم». ويصدق ذلك على ضميري المتكلم والمخاطب خاصة. ذلك أن فعل القول فعل فردي محض؛ فلا يمكن أن يكون «نحن» عدة من «أنا»، بل هو دائماً إما «أنا + أنت» (أو «أنتم»)، وإما «أنا + هو (أو هم)»، وإما «أنا + أنت (أو أنتم) + هو (أو هم)»، أي «أنا + لا أنا واحد أو أكثر»[10]. أما «أنتم» فيشير إلى عدة مقولٍ لهم (وإلا حلّ «أنت» محلّه)، يتوجه إليهم «أنا» من غير أن يعدّ نفسه منهم (وإلا حلّ

(*) كذا قلنا، مجاراة وحسب لما جاء في المتن؛ والفصيح أن نقول: يتكلم. قال المرزوقي، معلقاً على قول الشاعر في صدر بيت: «وإنا لقوم ما نرى القتل سُبّةً» (في **شرح ديوان الحماسة**، ص 114-114): «كان وجه الكلام أن يقول: «ما يرون القتل سبة»، حتى يرجع الضمير من صفة» القوم «إليه ولا تعرى منه؛ لكنه لما علم أن المراد بـ «القوم» هم قال: «ما نرى». وقد جاء في الصلة مثل هذا، وهو فيه أفظع؛ قال: «أنا الذي سمتن أمي حيدره»؛ والوجه «سمته»، حتى لا يعرى الصلة من ضمير الموصول. قال أبو عثمان المازني: «لولا صحةُ مورده وتكرُّره لرددتُه».

(9) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 233.

(10) راجع في هذه المعاني المختلفة اللوحة المبسطة الواردة في: C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, p. 41.

«نحن» محلّه). ولئن صحّ أن «أنا» ليس من شأنه أن يكون له جمع، فمن شأن «أنتم» أن يكون جمع «أنت» لا غير (أثناء محادثة أكثر من واحد)، ومن شأنه أيضاً أن ينوب عن أنت أو عن بعض أنتم + هو (أو هم)، أي إنه عدد من الكائنات يراها «أنا» الذي يتكلم في وقت بعينه مجموعاً برمته من الممكن النص على وحدته. تبين من هذا التحليل المختصر أن «نحن» و«أنتم» تختلف معانيهما اختلافاً كبيراً، وتُضبط تلك المعاني ضبطاً أدق بزيادات متنوعة. إذ ليس في الفرنسية ضمير يدلّ على الزوجين[11]، إلا أنها تستدركه بزيادة «الاثنين» على ضميري المتكلمين والمخاطبين، فيقال فيها: nous deux (وvous deux) (نحن الاثنين، أنتما الاثنين)؛ ويقال أيضاً: ...nous autres أو ...vous autres (أما نحن، أو أما أنتم)، و...nous tous (نحن جميعاً)، و...nous seuls (نحن وحدنا)، و...nous trois (نحن الثلاثة).

ويتبين لمن يحاول توضيح ما سماه بنفنيست «علاقة شخصية» أن ضمير الغائب يقابل ضميري المتكلم والمخاطب من أربعة أوجه:

ـ **الأول** أن «هو» يشير في فعل القول إلى الشخص (أو الشيء) المتحدث عنه، ولا يشير البتة، في الأصل، إلى القائل ولا إلى المقول له. ويسميه نحاة العربية ضمير الغائب[12]؛ بيد أنه قد يقصى من المحاورة من ليس بغائب.

---

(11) وهو ضمير وارد في لغات أخرى. أما «نحن الاثنين» فيظل مع ذلك مبهماً ولا يشير بالضرورة إلى زوجين، بالمعنى الشائع عندنا لهذا اللفظ. ولعل هذا هو السبب في تفضيل جيرالدي عنونة ديوان قصائده الغرامية: Paul Géraldy, *Toi et moi.*

[والزوج (في **المعجم الوسيط**): «كل واحد معه آخر من جنسه»؛ فهما زوجان (Un couple)].

(12) Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*, pp. 115-119.

- **الثاني** أن للقائل والمقول له خاصة النطق؛ فهما إذاً من بني البشر؛ أما المتحدث عنه فقد يكون أي شيء: كائنات بشرية، أو حيوانات، أو أشياء، أو معانٍ، أو أي شيء مما هو في العالم أو في أنفسنا.

- **الثالث** أن «أنا» و«أنت» ـ كما تقدّم ـ ليسا للنيابة ولا للتسمية، بل يشيران إشارة مباشرة إلى المتكلم وإلى الذي يكلمه المتكلم، وقد تكون الإشارة إلى «هو» مباشرة أو سياقية؛ ذلك أنك قد يكفيك قولك في لوحة: «هي بديعة»؛ وقد تعيد هذا الضمير إلى عنصر من عناصر الجملة، يتقدمه في مثل قولك: «أحب هذه اللوحة؛ فهي بديعة»، أو يتأخر عنه في مثل قولك: «هي بديعة، هذه اللوحة». وعندما تكون الإشارة غير مباشرة يكون «هو» ضميراً حقيقياً.

- **الرابع** أن المعتاد في كثير من اللغات، ومنها الفرنسية، أن يكون ضمير الغائب أغنى من جهة الصرف: ذلك أن ضميري المتكلم والمخاطب، «أنا» و«أنت»، لا ثاني لهما في الأفراد؛ ويقابلهما الضميران «هو» أو «هي» في الأفراد والضميران «هم» أو «هن» في الجمع. أما الجنسية فهي «طبيعية» عندما يكون المتخاطبان بعضهما بين يدي بعض، و«نحوية» في الضمائر لأنها تقوم مقامهما ولذلك سميت ضمائر[13]. وأما العددية فظاهرة في «هم» و«هن» لأنهما جمعان حقيقيان، أي ينوبان عن كثير من «هو»[14] وكثير من «هي».

---

(13) تختلف الإنجليزية عن الفرنسية في هذا الصدد، لأن فيها ثلاثة حدود (He «هو» وShe «هي» وIt «هو» للأشياء)؛ وهذا الترتيب عندهم ـ بغض النظر عن بضع حالات استثنائية «طبيعي».

(14) وقد تركنا استعمالين خاصين للضمير Il «هو»: عندما يكون «هو» علامة الغائب ويتلوه فعل لا ينصرف إلا في المفرد (مثل Il pleut «تمطر السماء»)؛ وعندما يعاقبه Ce أو Ça (هذا) في بعض العبارات الجامدة (مثل Il suffit أو Ça suffit «كفى»). وفي هذه الاستعمالات لا معاقبة بين Il (هو) وElle (هي) ولا بينه وبين الضمائر الواقعة موقع الفاعل في حالة جمعها.

ولنذكر أيضاً بأن الفرنسية، ولغات أخرى غيرها، قد اخترعت استعمال أداة نحوية تتميز بصفتي التنكير والتشخيص معاً، هي On. فهذا الضمير يشير دائماً إلى إنسان، ويقع دائماً موقع الفاعل، وينصرف الفعل بعده وجوباً إلى ضمير الغيبة المفرد؛ غير أنه يقوم في كثير من الأحوال مقام ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب[15]، وكثيراً ما يكون أيضاً دالاً على جمع[16]. وهو شائع جار في المحاورة اليومية، ويحلّ فيها أحياناً - إفراطاً في التساهل - محل ذينك الضميرين، لأن المتخاطبين يوكلان إلى المقام وإلى السياق أمر إزالة الإبهام واللبس[17].

وتحليل بنفنيست هذا الذي أخذنا عنه قد تعرض للنقد. وقد رُد عليه لفظ «اللاشخص»[18]؛ ورُدّت عليه أيضاً تلك العلاقة التي تصل ضمير التكلّم بضمير الغيبة، أي ضمير الشخص الذي يتكلم بالضمير المعبِّر عما يكون عنه الحديث. وسلّم موانييه[19]، وهو من أنصار

---

(15) ويحلّ محل هذا الضمير On، متى وقع موقع المفعول، Nous (نا) أو Vous (كَ أو كم). ففي صفة يونفيل (Flaubert, *Madame Bovary*, II, 1, Gothot-Mersch, (Yonville) Garnier, pp. 71-75). جاء أولاً قوله: «On quitte بعد الخروج من الجادة؛ ثم قال بعيد ذلك: بداية طريق يأخذك (Vous mène) على سمت واحد إلى أولى منازل البلد». وكان في وسع فلوبير أيضاً أن يقول: «يأخذنا» (Nous mène). واختيار هذه الصورة أو تلك له شأن في الأسلوبيات. [وضمير الغيبة هذا On لا نظير له في اللغة العربية].

(16) واعتبر ذلك بما تراه من المطابقة بين المبتدأ وخبره في هذه الجملة: On est contentes (نحن مسرورات).

(17) آية ذلك هذه العبارة: On est allé au cinéma avec Ernest؛ فقد يكون معناها في اللغة الدارجة: «(نحن) ذهبنا إلى السينما رفقة إرنست»، أو «أنا وإرنست، ذهبنا إلى السينما».

(18) راجع مثلاً: Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, p. 43.

(19) Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, pp. 92-93, et 40,

غوستاف غيوم، بأن «هو» «ضمير كل ما تعلّم الفكر تعيينه»، وأنه «الأول، والأصل»، لأن «ما عداه من الضمائر إنما يحلّ محلّه».

والمنوط بالأسلوبي إنما هو النظر في الخطاب؛ فليس عليه أن يقول الكلمة الفصل في هذا الجدال، بل عليه أن يضع نصب عينيه ما أجمع عليه هؤلاء اللسانيون، وهو فصل ضميري المتكلم والمخاطب، وعليهما يقوم نظام التخاطب[20]، عن ضمير الغائب، لأنه خارج من ذلك النظام. واعتبر ذلك بالمقابلة الواقعة بين هذه الجمل: «لست على ما يرام»، «أراك في حالة لا تسرّ»، «أسألك أن تبقى»، وبين هاتين: «يطول النهار»، «الجو حار بالقياس إلى الفصل»؛ وهي كلها، على ابتذالها، لحمة محادثاتنا. أما الجملتان الأخريان فلا أثر فيهما للمتخاطبين، و«كأن الحوادث تحكي نفسها بنفسها»، كما قال بنفنيست[21] - وقوله صواب - في النصوص القصصية. وقوله «كأن» في تلك العبارة البليغة هو جوهرها؛ ذلك أن هذه الجمل قد كان لها أو لم يزل لها من يقولها أو يكتبها. والمتخاطبان في المحادثة (وفي المسرح لأنه محاكاة لها) يأخذان ويردان في الكلام ولا يكونان - إلا لدواعي خاصة - في حاجة إلى إثبات هويتهما[22]. أما في النصوص الكتابية فالإضمار يكون صريحاً أو ضمنياً، وقد يكون كذلك بسيطاً أو مضاعفاً، وسترى ذلك في تحليل أنماط الخطاب الثلاثة[23].

= وراجع في مسألة علاقات الضمير بالاسم، وهي مسألة طويلة عريضة Jean Cervoni, *L'énonciation*, pp. 29-35,

ونحن نرى أن الاسم ليس قابلاً للإضمار بطبيعته، بل يصير كذلك باستعمال بعض أدوات التعريف، أو بالمقام، وإلا في السياق.

(20) Moignet, *Systématique de la langue française*, p. 92.

(21) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

(22) وهو ما فعله أورونت (Oronte) في مسرحية موليير: *Le Misanthrope*, I, 3, ففيها قوله: «أما أنا، فأؤكد لكم أن أبياتي جيدة جداً».

(23) انظر ص 330 وما يليها من هذا الكتاب.

والقيم المعرّفة هنا هي القيم الأصول التي قررتها الدراسة الشاملة للضمائر؛ لكن هيهات أن تجد في الأقوال الاستعمالات المعتادة التي تقتضيها. ولذلك يكون عدد المغايرات كثيراً، حتى في أبسط المحادثات اليومية، ويكون استعمالها الأسلوبي مختلفاً. وهذا مثال أول على ذلك، أخذناه عن بانيول(24):

فاني (Fanny): لا يقال البيان الإحصائي (inventaire).

هنورين (Honorine): كيف يقال إذاً؟

فاني: يقال معرض البضائع (éventaire).

هنورين، مغتاظة: وما شأني أنا (de quoi je me mêle?)(*)؟
هل تظنين حقاً أنّك ستعلمين أمك الفرنسية؟

قد يقال: هذا نص مسرحي. نعم، لكن كثيراً ما تسمع «ما شأني أنا؟» في الحياة اليومية. واستعمال ضمير المتكلم هنا محل ضمير المخاطب قد يستغرب؛ إلا أنه يكون مدعوماً بنغمة خاصة، فيصح للعبارة عن السؤال الذي كان على المتخاطبة أن تسأله، لكنها للأسف لم تسأله. ذلك أن «أنا»، بالنظر إلى المتخاطبين وإلى المقام والسياق، لا يمكنه أن يشير إلى المتكلمة؛ وانعدام الإبهام يبرر تلك المغايرة. وانعدام الإبهام هذا هو نفسه الذي دعا بعض المجتمعات التي تحرص على بيان الفوارق الاجتماعية إلى إقامة **آيين** [لفظة فارسية تعني مجموعة ضوابط ونُظُم] برمته للمواضعات اللغوية وما

(24) في مسرحية: Marcel Pagnol, *Marius*, I, 7.

(*) تلك ترجمته الحرفية، على حدّ قولهم: «إياك أعني واسمعي يا جارة»؛ وليس ذلك مما يتخاطب به الناطقون بالضاد، بل يقولون في مثله: «وما شأنك أنت؟». وسيأتي للمؤلف أن ذلك «مستغرب» في الفرنسية كذلك.

يستحسن منها وما يستقبح؛ وهو أبين يختلف باختلاف الألسن؛ وأهم ما يتجلى منه في الفرنسية مثلاً عدم استعمال الناطقين بها، في أحوال بعينها، للضمائر، وتفضيلُهم صيغَ الجمع للإشارة إلى المتكلم الواحد (فيقال «نحن» عوض «أنا»، و«أنتم» عوض «أنت»)، واستعمالُهم ضمير الغائب بمعنى المخاطب والضميرَ On محل الضمائر الأخرى جميعاً.

أما المحظور الممنوع فلن نسوق لبيانه سوى مثال واحد، هو حسبانهم من قلة الأدب الإشارة بأحد الضميرين «هو أو «هي» إلى حاضر أو حاضرة؛ وكان ذلك بعد من مواضعاتهم في القرن السابع عشر[25]. أما «نحن» عوض «أنا» فهو في المحادثة ضمير عظماء هذا العالم[26]؛ وفي الأسلوب الإداري ضمير الأعيان والأدعياء فيهم (ومنه: «نحن، والي الجهة الفلانية، نقرر»)؛ وهو أيضاً ضمير المؤلِّف (وهاهنا قاعدة في المطابقة خاصة بين «نحن» وما يتعلق به كثيراً ما يقع الإخلال بها، وذلك في قولهم: (nous sommes certain que...)[*])؛ ومازال السؤال قائماً: هل «نحن» هذا للكبرياء أم للتواضع؟ وأما «أنتم» فمن النادر التردد بين معنى الجمع المعتاد فيه وبين الأفراد؛ ذلك أن أحوال فعل القول وحضور المتخاطبين على الخصوص يمكِّنان من اختيار المعنى الصحيح[27]. لكن

---

(25) *HLF*, t. IV, p. 397.

(26) وهو جار أيضاً في الإنجليزية. ومن النوادر المشهورة ما يروى أن الملكة فكتوريا ردت على وزير قص عليها قصة فيها خلاعة، قالت: «نحن لا ننشرح لذلك» (We are not amused).

(*) معناه: نحن على يقين. ولا يصح أن تقول بالعربي: نحن متيقن. والمطابقة في المثال بين «نحن» (أي المسمّى، لا الضمير) وبين الصفة Certain المتعلّقة به؛ وكونها مفرداً يفيد أن «نحن» استعمل استعمالاً أسلوبياً محل «أنا».

(27) وقد يتخذ ذلك سبيلاً في المسرح لإثارة الضحك. مثال ذلك في: *Occupe-toi d'Amélie*, acte III, 1er tableau, sc. 4,

ليس الاختيار بين كاف الأفراد(*) وميم الجمع بالأمر الهين، ومن الصعب أن تعرف متى ينتقل الشخصان اللذان توثقت بينهما المودة من ميم الجمع إلى كاف الأفراد. واللغة المسرحية تستفيد من هذه المصاعب؛ وكان استعمال هذه الضمائر في المأساة الكلاسيكية

العمدة (لبوشيه Pochet): قوموا. (يقوم مارسيل وبوشيه وأميلي. للعريس والعروس): اجلسوا. (يجلس ثلاثتهم. لبوشيه): لا، قوموا. يقوم أميلي ومارسيل وبوشيه. آه! (العمدة لمارسيل وأميلي): اجلسوا. (يجلس ثلاثتهم. لبوشيه): لا، بل قوموا. (يقوم ثلاثتهم)....
إلخ. [لا يخفى عليك أن استعمال ضمير المخاطب الجمع (أنتم) محل المخاطب المفرد (أنت) جارٍ على الألسن؛ ذلك أن من سنن العرب مخاطبة الواحد بلفظ الجمع، فيقال للرجل العظيم: «انظروا في أمري». وكان بعض أصحابنا يقول: إنما يقال هذا لأن الرجل العظيم يقول: «نحن فعلنا»؛ فعلى هذا الابتداء خوطبوا في الجواب؛ قال الله جلّ ثناؤه: ﴿قال ربِّ ارجعون﴾ (**الصاحبي**، 353)؛ وقوله ﴿ارجعون﴾، وهو يريد الله عزّ وجل وحده؛ فجاء الخطاب في المسألة بلفظ الجماعة، لأن الله عزّ وجل قال: ﴿إنا نحيي ونميت﴾؛ وهو وحده يحيي ويميت. وهذا لفظ تعرفه العرب للجليل الشأن، يخبر عن نفسه بما تخبر به الجماعة (**معاني القرآن وإعرابه**، 4/ 21-22)].

(*) قال ابن رشيق: «ومن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه، وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل السوقة» (**العمدة**، 1/ 22)؛ وسأل التوحيدي الوزير الذي وضع له «الإمتاع»، فقال: «يؤذن لي في كاف المخاطبة وتاء المواجهة. قال: لك ذلك. ولو كان في الكناية بالهاء رفعة وجلالة. لكان الله أحق بذلك» (**الإمتاع والمؤانسة**، 1/ 20-21) .والكناية بالهاء ضرب من المخاطبة كان جارياً عند العرب؛ واعتبر ذلك بهذه الأمثلة: «فمرت به (بيزيد بن عبد الملك) قصة فيها: إن رأى أمير المؤمنين أن يُخرج إليّ جاريته فلانة، حتى تغنيني ثلاثة أصوات، فعل»؛ «فإن رأى مولاي (الوزير) أن يراعي كلامي في بابه، ويجعل ذلك من ذرائع إيجابه، فعل»؛ «فإن رأى سيدنا الوزير أن يفسح لعبده بأن يعمل ما يحتاج إليه في خلائه، فعل» (**وفيات الأعيان**، 3/ 472، 4/ 407، 6/ 103)؛ «قال معبد: والذي أكرم أمير المؤمنين بخلافته. ما عدا صفتي وصفة ابن سريج؛ ولكن إن رأى أمير المؤمنين أن يعلمني هل وضعني ذلك عنده، فعل»؛ «فقال للملك: إن عندي غلاماً. أفصح الناس وأكتبهم بالعربية والفارسية؛ والملك محتاج إلى مثله؛ فإن رأى أن يثبته في ولدي، فعل»؛ «فإن رأى الملك أن يجعله مكان أبيه فليفعل، وليصرف عمه عن ذلك إلى عمل آخر» (**الأغاني**، 1/ 77، 2/ 93-94، 2/ 112). وكان أيضاً شائعاً في فرنسا أيام ملوكها؛ فكان يقال للواحد منهم مثلاً: «لو رأت جلالته أن تفعل كذا»، فلا يواجه الملك بالكاف ولا بالميم، بل يكنى عنه بالهاء. وراجع أيضاً النوع الخامس والعشرين من المقالة الثانية من **المثل السائر**

مضبوطاً بقواعد معقدة، بحيث كان الانتقال بغتة من ضمير إلى آخر مترجماً في المعتاد عن احتدام المشاعر[28]؛ غير أن استعمال ضمير الغائب محل ضمير المخاطب يكون في الأغلب الأعم مراعاة للمراتب الاجتماعية؛ فيقال: «هل نامت سيدتي نوماً هنياً؟» عوض «سيدتي، هل نمت نوماً هنياً؟». أما في المسرح وفي الحوارات الروائية التي تكون على حكاية القول فقد تكون هذه الاستعمالات - غير تلك التي تنم لأيسر نظر عن تهكم - أخفى وألطف. آية ذلك قول شخصية في إحدى مسرحيات ماريفو:

«.. أصحيح إنّكم عدتم من الريف قبل أربعة أشهر أو خمسة فقط؟ يشكّ في ذلك من رآكم؛ لم تسمروا، ولا تلوح عليكم ملامح الريفي؛ له سحنة بهية نضرة»[29].

ولم يكن مع هذين ثالث؛ غير أنه ما من قرينة تثبت أن الجملة الأخيرة قيلت منفردة. وهنا أيضاً قد تختلف الاستعمالات من عصر إلى عصر؛ شأنها في ذلك شأن الضمير On، هذه الأداة المطواع التي قدمنا أنها تقوم مقام الضمائر الستة جميعاً. إن لكل استعمال داعياً خاصاً يدعو إليه، قد يكون مقصوداً وقد لا يكون، وهو في الأغلب الأعم طبائع النفس. وهنا أيضاً تختلف الآثار من عصر إلى عصر، وتختلف معها قيمتها الأسلوبية. وفي الشطر الثاني من القرن السابع عشر كان الضمير On كثيراً ما يرِد بمعنى «أنت»[30]، ويرد

---

(28) مثاله المشهدان 5 و3 من الفصلين 4 و5 على التوالي من مسرحية: Racine, *Andromaque*.

(29) Marivaux, *Le paysan parvenu*, 3e partie (Paris: Garnier, [s. d.]), p. 135.

(30) مثال ذلك قول أورغون (Orgon) لداميس (Damis) في البيتين 1131-1132 في مسرحية موليير: = Molière, *Le Tartuffe*, III, 6:

أكثر بمعنى «أنا». وقد أشار روسو، في رسالة له في المسرح، في كتابه *La nouvelle Héloïse*[31]، إلى أن

> «أنا»، في ما عدا مسرحيات راسين وموليير، قد نُبذ نبذاً من المسرح الفرنسي ومن كتابات بور رويال[*]؛ ولا تجد البتة لما يجيش في الصدور من العواطف، ولا لهذا التواضع الذي جاءت به المسيحية، وهو أقلها، عبارة سوى الضمير **On**.

وهذا الضمير كثيراً ما ينوب عند موليير أيضاً عن «أنا»، كما يشهد على ذلك دور أرسينوي[32].

قدمنا أن تعاقب «هو» و«هي» قد يكون طبيعياً، وقد يكون نحوياً. ومن المحتمل في الحالتين معاً أن تكون العلاقات مع الكائن أو الشيء المتحدث عنه، أو مع ما يعود إليه الضمير، غير واضحة القرائن، فيكون لهذا الالتباس المحصل عليه آثار في الأسلوب. في المسرحية[33]:

= Allons, qu'on se rétracte, et qu'à l'instant, fripon (هيا، ارجع عن غيك، والساعة، يا ماكر)،

On se jette à ses pieds pour demander pardon (قبّل قدميه واسأله أن يغفر).

(31) Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, seconde partie, lettre XVII, Garnier, pp. 230-231.

(*) بور رويال (Port-Royal) هذا دير للنساء كان على مقربة من باريس. أنشئ سنة 1204 وأمر البابا كليمان الحادي عشر (Clément XI) بهدمه سنة 1710. كان معقل الجانسينية، أتباع جانسين (Cornélius Jansen)؛ وعندهم أن اللطف الرباني لا ينال بالتوكل على المسيح عليه السلام وحده، بل لابدّ أن يستحقه العبد بأفعاله. ومن أعلامهم راسين وباسكال.

(32) لاسيّما المشهد الذي يجمع أرسينوي (Arsinoé) بسيليمين (Célimène)، وهو المشهد الخامس من الفصل الثالث.

(33) هي هنا مسرحية: J. Giraudoux, *Electre*,

والجملتان أول ما ابتدئ به الفصل الثاني.

ـ ليست ببعيدة؛ أليس كذلك، يا إليكتر (Electre)؟

ـ أجل، ليس ببعيد.

ـ قلت: ليست؛ أردت الصبيحة.

ـ قلت: ليس؛ أردت النور.

أو في الرواية، عندما يكون المقام غير واضح بعد، كما في رواية لمورياك[34] استهلها بهذين القولين:

ـ نائمة.

ـ متناومة. تعال.

فمن هي هذه؟ ومن هذان اللذان يتحدثان عنها؟ لعلها صبية تتناوم، ملاعبة أبويها وهما يجاريانها في لعبتها؛ غير أن مورياك عيّن من فوره المتخاطبين؛ قال:

> كذا كان يتهامس عند سرير ماتيلد كازناف (Mathilde Cazenave) زوجها وحماتها.

غير أن القارئ لا يعلم من حينه أن ماتيلد تحتضر؛ بل لا يستطيع أن يعزو القول الأول إلى الزوج والثاني إلى الحماة إلا استدباراً، فيتبين له عندئذٍ ما في كلامهما المختصر من القساوة. وهذان المثالان لابدّ أن يعنى بهما المشتغل بعلم المسرح أو الحكائيات والمشتغل بالأسلوبيات. ووجه الفائدة فيهما هنا تلك العلاقات القائمة بين الحوارين والمقامين؛ إلا أنهما ليسا مغايرين بالقياس إلى استعمال اللغة اليومي. وليست كذلك بضعة استعمالات عدّتها الرسائل الموضوعة في الخطابة صوراً أسلوبية. وسنخص

(34) *Oeuvres romanesques*, la Pléiade, t. I, p. 583.

بالذكر هنا ثلاثة منها لها وزن خطير في جميع الآداب. ومن حسن الاتفاق أن الأول والثاني يضمهما معاً هذا المثال الملائم[35]:

«فابريسيوس (Fabricius)! ما عسى أن تظن نفسك النبيلة، لو بُعثت - لشِقوتك - إلى الحياة، ورأيت أبهة روما هذه التي أنقذتها بساعديك؟ أكنت تقول: «أربابي! ماذا حلّ بتلك الأخصاص وبهذه المنازل الريفية؟»».

هذا «النداء» هنا صورة أسلوبية لأن روسو يكلم ميتاً؛ ويلي ذلك «توهيم»[*]، وهو إسناد الكلام إلى هذا الميت.

إن النداء كما ترى تَوجه إلى المخاطب؛ وهو في آن واقع نحوي (مثاله: «سعاد، هاتي خُفّي») وصورة أسلوبية (نحو: «أيتها الحرية ما أكثر ما تُرتكب في سبيلك الجرائم!»)؛ وإنما المسألة أن تعرف متى يكون النداء صورة أسلوبية حقاً. وما جاء في الرسائل الموضوعة في الخطابة من تعريفات أكثره ناقص، وإلا فمضطرب.

---

(35) Jean- Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. III, pp. 14-15.

(*) كذا ترجمنا Prosopopée. قال فونتانييه (في ص 404-406 من كتابه *Les figures du discours*): «التوهيم من الصور الأسلوبية المنعقدة على التخييل. وهو مختلف عن التشخيص (Personnification) والنداء والحوار (Dialogisme)، مع أن هذه تكاد تكون ملازمة له. والتوهيم هو أن توقع في الوهم أن للغائبين أو الأموات أو الخوارق أو الجمادات فعلاً وكلاماً وجواباً، على قدر ما شئت؛ وإلا فإن تنزلها منزلة النجي أو الشاهد أو الضامن أو المدعي أو الآخذ بالثأر أو الحكم أو غير ذلك؛ ويكون التوهيم اختيارياً أو اضطرارياً». واعتباره في هذين يدلّ على اختلاف في مراتب القول وفي الأجناس الأدبية أيضاً. إن التوهيم الاختياري من شأن المؤلّف؛ وهو يقصد إليه قصداً؛ أما التوهيم الاضطراري فمن شأن الشخصيات المسرحية؛ وهي لا تقصد إليه، بل جعله المؤلّف على لسانها. إذ إن الاعتبار في الاختياري للمؤلّف (وهذه هي المرتبة الأولى) وفي الاضطراري للشخصيات (وهذه هي المرتبة الثانية). وقد مثل للأول بالجنس الحكائي وللثاني بالجنس المسرحي. وختم كلامه قائلاً: «ولعله ينبغي ألا يعد توهيماً حقاً إلا ما كان ثمرة خيال خصب، وما كان ناطقاً عن تأليف وصناعة».

وقد نظر بعضهم إلى أصل لفظ «النداء» في الفرنسية[36]، فعرّفه بأنه «التفات» في الخطاب؛ قال فونتانييه[37]:

«النداء.. هو هذا الالتفات المباغت في الخطاب، إذ يصرف المتكلم النظر عن الشيء ويتوجه إلى شيء غيره، طبيعي أو من الخوارق، غائب أو حاضر، حيّ أو ميت، متحرك أو جامد، واقعي أو مجرد، أو يخاطب نفسه».

وقد أخل بالجزء الأول من هذا التعريف ما جاء بعده (ص 372) من أن النداء يكون أحياناً «في نهاية» الخطاب، «بل أيضاً في الصدر» منه. لا غرابة إذاً في كون المؤلّف قد عرّف النداء، وكثيراً غيره من الصور الأسلوبية، بأنه مغايرة. لكن المغايرة الحقيقية تابعة لطبيعة المنادى؛ وفي هذه اختلاف كبير. أما الجزء الثاني من التعريف فهو، على اضطرابه الظاهر، أحكم من كثير غيره، ولنا عليه بضعة تعليقات منها:

1 ـ أن الفرق الجوهري يقوم بين النداءات الموجهة إلى النفس والنداءات الموجهة إلى «موضوع» آخر (مع حمل «الموضوع» (objet) على أوسع معانيه في القرن السابع عشر)؛

2 ـ أن بين هذين النداءين، كالجسر المؤدي من أحدهما إلى الآخر، تقع النداءات الموجهة إلى جزء من النفس، حسي أو معنوي. ولابدّ هاهنا من تدقيق النظر؛ وقد زعم كثيرون، عن غير روية، أن النداء كناية(*)، لأن المراد الشخص المنادي نفسه. ومعنى

---

(36) هو Apostrophe؛ وأصله اليوناني αποςτρο'φη؛ وفي اللاتينية Apostropha، وهو «مصدر التفت عن الشيء».

(37) Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1968), p. 371.

(*) قال فونتانييه (ص 87 من كتابه المذكور): «الصور البيانية التي تنعقد على الاتصال هي تلك التي يسمّى فيها الشيء باسم شيء غيره يدخل معه في مجموع، حسي أو معنوي، =

«الساعد» في هذا البيت (في المشهد السابع من الفصل الخامس) من مسرحية *Le Cid* (**السيد**) لكورناي: «هيا، ساعدي، لا يفوتنّنا حماية عِرضنا»، إنما هو الساعد المعروف؛

3 ـ أن في هذا الاستفهام الذي يسمّى استفهاماً تقريرياً مسألة غاية في الأهمية: ففي بداية الرسالة «الكاتيلينية» (catilinaire) نادى شيشرون كاتيلينا[38]، وكان هذا حاضراً، حياً يرزق؛ إلا أن سؤاله إياه، مع أنهما مجتمعان في مقام واحد، لا يطلب جواباً؛ والسياق يثبت ذلك. وهذا هو السبب في أن هاهنا صورة أسلوبية؛

4 ـ وأن النداء الموجه إلى الله في الصلاة ليس من الصور الأسلوبية في شيء، لأن الله عند المؤمن كائن حقّ، كلّي الحضور. وإنما هو توهين للنص وإسقام له أن تعتد من النداء هذا السؤال الذي وجهه تيزيه إلى نبتون (ولم يلبث صاحبه، للأسف، أن أُعطيَ سُؤلَه)، أو هذا الدعاء الذي دعاه بوليوكت[39]:

= بحيث يكون وجود أحدهما أو معناه متضمَّناً في وجود الآخر أو في معناه». وهي عنده ثمانية أنواع: كناية بالجزء عن كل، وبكل عن الجزء (وهي عكسها)، وبالمادة عما صُنع منها، وبالعدد (بالجمع عن المفرد أو العكس)، وبالجنس عن النوع، وبالنوع عن الجنس (وهي عكسها)، وبالمجرد عن العيني، وكناية الفرد (باسم نوعه أو بسَمِيّه). وسنستعمل في المسائل المتعلّقة بالبلاغة هذه الاصطلاحات التي ترجمنا بها الصور البيانية عند فونتانييه، حتى إذا كان نظيرها في العربية واضحاً جلياً ذكرناه ونبهنا عليه؛ وإلا فليست الصور البيانية في اللغتين متناظرة في عددها ولا في طبيعتها.

(38) «ألم تنته، يا كاتيلينا من استغلال صبري عليك؟» (Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra). [وكاتيلينا (Lucius Sergius Catilina) (108-62 قبل الميلاد) من الساسة الرومان، شقّ عصا الطاعة فقتل. وكتاب شيشرون مجموعة خطب سياسية انتقده فيها. وسيأتي المثال في الفصل الثالث من الجزء الثاني، وفيه تقديم وتأخير].

(39) نداء تيزيه (Thésée) إلى نبتون (Neptune) في *Phèdre*، في الأبيات 1065-1076 في المشهد الأول من الفصل الخامس؛ ودعاء بوليوكت (Polyeucte) في *Polyeucte*، في البيتين 1087-1088 في المشهد الأول من الفصل الرابع.

«ربّ، يا من ترى المخاطر المحدقة بي، مفزعي إليك في هذه الشدة، فأعني بفضلك».

وعلى العكس معك صورة أسلوبية في هذين الشطرين[40]:

يا منبعاً لذيذاً يفيض بالمحن،

ما لكِ وما لي أيتها الملاذ الخداعة؟..

5 - وأن هاهنا استعمالاً متميزاً يجب الإشارة إليه: فهذا روسو وصف الأحوال التي ضُبط فيها وهو يسرق تفاحة، ثم ختم حكايته بهذه الكلمات: «أيها القارئ الرؤوف، أشفق من كربتي»[41]. ما من صورة أسلوبية هاهنا؛ إنما هي إحالة مباشرة إلى فعل القول. وتختلف النداءات الموجهة إلى المقول له باختلاف الأجناس الأدبية، وهي وثيقة الصلة بالمسائل المتعلّقة بالشبكات الزمانية. ولنا إليها عودة في الفصول التالية.

وهيهات أن يكون التوهيم معرَّفاً في الرسائل الموضوعة في الخطابة تعريف النداء فيها: فإما أن أصحابها لا يفرقون بينهما فرقاً واضحاً[42]، وإما يكون تعريف التوهيم مفرطاً في العموم، ومثاله ما جاء في قاموس *Dictionnaire critique* للراهب فيرو (L'abbé Féraud)، قال:

---

(40) في البيتين 1105-1106 من المشهد الثاني، من الفصل الرابع من Polyeucte.

(41) Jean- Jacques Rousseau, *Les confessions*, livre I, Pléiade, p. 34.

[وفي ترجمة **الاعترافات** (ص 44): «فقاسمني كربي أيها القارئ الرؤوف»].

(42) Henri Suhamy, *Les figures de style*, coll. «Que sais-je», p. 97,

وجاء في: Bernard Dupriez, *Gradus*,

في مادة Grandiloquente (ص 222): «لم أطلب الأمن والأمان في الثروة» صارت «لم أقل للعسجد: فيك أمني وأماني» (من سفر أيوب). ولا يخفى أن هاهنا نداء.

هو صورة خطابية، وهو أن يدخل الخطيب في خطابه شخصاً متوهماً أو شيئاً من الجوامد فينسب إليه كلاماً وفعلاً.

وقوله «شخصاً متوهماً» عبارة مبهمة، مفرطة في الحصر (لأن ذاك الذي ينسب إليه الكلام قد يكون حقيقياً)، وقوله «كلاماً وفعلاً» مفرط في العموم، لأن «الفعل» زائد لا حاجة إليه[43]؛ بل يجب حصر التوهيم في الكلام، والإشارة إلى أنه، على العكس من النداء، يكون دائماً صورة أسلوبية، حتى في المحادثة العادية. ولو تأملت لرأيت أن حده هو أنه إحلال غير الحي محل الحي بإسناد الكلام إليه[44]. في نص روسو الذي أتينا به قبل يفيد استعماله زمن التوهم في الماضي[*] في قوله: eussiez-vous dit (أكنت تقول) أن هاهنا صورة أسلوبية حقاً. ولهذا السبب خصّها دومرسيه[45] بالأسلوب الرفيع، وأنكر على الراهب جيرارد نسبة الكلام الوضيع المبتذل إليها.

ولابدّ هنا من ذكر صورة أسلوبية ثالثة، خير مثال عليها بيت

---

(43) وفي قاموس *Littré* (في المادة المقصودة): «هو صورة بلاغية ينسب فيها الفعل والحركة إلى الأشياء الجامدة»... إلخ.

(44) قال بروست: «رأيت الأشجار تتمايل، كأنها تقول لي: ما لم تعلمه منا اليوم لن تعلمه أبداً»... إلخ.، في: Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard 1954), t. 1, p. 719.

(*) في الفرنسية صيغة صرفية تسمى الشرطية Le conditionnel. وفيها زمنان لا غير، مضارع وماض. أما الأول فهو المضارع الشرطي Le conditionnel présent (وهذا لا اسم له في **المعجم الموحّد**)؛ وأما الثاني فله شكلان: الماضي الشرطي الأول Le conditionnel passé 1ère forme، والماضي الشرطي الثاني Le conditionnel passé 2ème forme، وهو الذي سماه المؤلّف هنا «زمن التوهم في الماضي» (Irréel du passé). وإلى هذا الثاني منهما انصرف الفعل في جملة روسو؛ وهو نادر عند الأدباء أنفسهم. واختلفوا في تلك الصيغة مع أزمنتها، فجعلها **قاموس روبير** قائمة برأسها، وأدمجها شوفاليه (Chevalier) ورفاقه في صيغة الثبوت (*Grammaire Larousse du français contemporain*, p. 300).

(45) Dumarsais, *Des tropes*..., Douay-Soublin, Flammarion, p. 64.

لراسين[46]: صاح بوزوس، وكان حريصاً على تبرئة ساحته عند أغريبين:

«بيوزوس للكذب كان دوماً مبغضاً».

«أنا» هو الذي كان متوقعاً هنا، وحل محله اسم القائل؛ وهذا استعمال يقل نظيره في المحادثة العادية[47]، إلا أن يستعمل معه أداة التنكير. ويرد أحياناً في المسرح[48]، لكنه أكثر وروداً في المذكرات، لأن الغرض فيها، عند ذكر المغامرات التي قد لا يذكر منها القارئ سوى مظهرها الشخصي، أن تؤكّد قيمتها بوصفها حوادث تاريخية. وقد استعمل هذه الطريقة قيصر والجنرال ديغول. وسماها فونتانييه استبدال الضمير[49]. ومسألة منزلة هذه الاستعمالات من مجموع الصور الأسلوبية كان البلاغيون، ولايزالون، حائرين في أمرها. وقد فصل بعضها عن بعض فونتانييه، مع أنه كان له فضل الاجتهاد في

---

(46) هو البيت 141 من: Racine, *Britannicus*, I, 2.

ويخاطب فيه بيوزوس (Burrhus) أغريبين (Agrippine).

(47) والمتوقع وجوده فيها: ...Un Burrhus . . . إلخ. ووجود أداة التنكير يجعل من هذه صورة بلاغية مختلفة، أصاب فونتانييه عندما سماها كناية الفرد (*Les figures du discours*, p. 96). [لا يستقيم في العربية أن تعامل اسم العلم في هذا المقام معاملة الاسم المشترك فتأتي به نكرة؛ ولو قلت: «مثل فلان» أو «أمثال فلان» . . . إلخ لصح. وربما أعطى المعنى المراد قولك: «البروسون (كما تقول: الزيدون، جمع زيد) للكذب كانوا دوماً مبغضين»].

(48) وقد ورد عند ديديرو مثاله: «لما تصنع روزالي، مع اعتمادها على نصائحك المتواترة ما تعظم به في عين نفسها» (Denis Diderot, *Le fils naturel*, IV, 2)؛ ولا يخفى أن روزالي (Rosalie) هي التي تتكلم.

(49) Fontanier, *Les figures du discours*, p. 296.

[وفيه أنها من «الصور النظمية المنعقدة على التغيير»، وهي القلب (Inversion) والمحاكاة (Imitation) والاستبدال (Enallage). ولا يكون الاستبدال في الفرنسية إلا لزمن بزمن أو لعدد بعدد أو لضمير بضمير». ومثل للأول باستبدال المضارع بالماضي؛ وللثاني باستبدال «أنتم» بـ «أنت»؛ وللثالث باستبدال ضمير المخاطب بضمير الغائب. إن الاستبدال إذاً ثلاثة أنواع: استبدال زمن واستبدال عدد واستبدال ضمير].

الجمع والتركيب. ولئن كان النداء معدوداً عنده من الصور الأسلوبية المنعقدة على صنف الجملة فقد جعل التوهيم من الصور المعنوية المنعقدة على التخييل[50]. والأولى، بالنظر إلى طبيعتهما، أن يضم بعضهما إلى بعض، وأن يُعدا معاً من «صور الإضمار».

ويبدو أنه يجب كذلك الفصل فصلاً واضحاً بين صيغتي الإفراد والجمع في كل ضمير، لاسيّما بين «أنا» و«نحن»، لأنهما أوضح تقابلاً وأكثر استعمالاً. إذ إن **الأول** يعبر عن الأنا، وكثيراً ما يكون موجهاً إلى النفس، كالمنفصل عن الأحياء وعن الأشياء جميعاً؛ فلذلك يصلح للكشف عن كوامن الكيان (قال أراغون[51]: «عندي أن ضمير المتكلم المفرد يعبر عن جملة ما هو عيني في الإنسان. وما من فلسفة إلا بضمير المتكلم المفرد. وما من شعر إلا به»). أما **الثاني** فكثيراً ما يليه «جميعاً»، فيصلح للإشارة إلى الإنسانية جمعاء، وإلى الكائنات الحية كلها؛ ومثاله أرنولف، وهو الأنانية بلحمها ودمها؛ فعندما علم أن «الهريرة ماتت» صاح:

---

(50) المصدر نفسه، ص 226 و227 و371 و404 على التوالي. [عدّ فونتانييه (في ص 367 من المصدر نفسه) من الصور الأسلوبية المنعقدة على صنف الجملة (Tour de phrase) «الاستفهام والتعجب والنداء والانقطاع (Interruption) والإتباع (Subjection) والحوار». ويدخل الاستفهام والنداء والتعجب في البلاغة العربية في باب الإنشاء؛ الأولان في الطلبي منه، وهو «ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب»؛ وفيه معهما «الأمر والنهي والدعاء والعَرْض والتحضيض والتمني والترجي». ويدخل الثالث في الإنشاء غير الطلبي، وهو «ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب»؛ وفيه معه «أفعال المقاربة وأفعال المدح والذم وصيغ العقود والقسم ورُبَّ وكم الخبرية ونحو ذلك». وهذا أكثر من يعنى به النحاة؛ وذلك من اختصاص البلاغيين (**الأساليب الإنشائية**، ص 13 ـ 14). أما الصور المعنوية (Figures de pensée) فذكر فونتانييه (في ص 403) أنها «ثمرة الفكر وحده»، وأن مردها إلى «طريقة خاصة في التفكير وفي الإحساس؛ فلذلك تكون مستقلة عن الألفاظ والعبارة والأسلوب، وتنعقد على التخييل أو الاستدلال (Raisonnement) أو الاستعراض (Développement)».]

(51) Aragon, *Le paysan de Paris*, Folio, pp. 246-247.

«نحن جميعاً مائتون وهمُّك ما أهمَّك»[52].

والمصراع الثاني يصحح المصراع الأول الذي يشير إلى مصير مشترك. وأما «أنتم» فينوب في الأغلب الأعم عن أكثر من «أنت»، إلا أنه يتسع لأقل مما يتسع له «نحن»، لأن «أنا» خارج منه. وأما «هم» فليس أكثر أحواله أن يكون جمع «هو»، بل يعاقب ضمير التنكير On في قيمته الأسلوبية، فيكاد يكون له قيمة النكرة؛ غير أن (هم) في قولك: ils ont augmenté les impôts (زادوا في الضرائب) ليس متعيناً، إلا أنه أعرف من On.

وبإزاء هذه القيم الأوائل الأصول قيم ثوانٍ متصلة بالسياق وبالمقام. ذلك أن «أنا» في كتاب *Méditations* (**تأملات**) للفيلسوف ديكارت (Descartes) له قيمة أعم من قيمة «أنا» في كتابه الآخر *Discours de la méthode* (**مقالة في المنهج**)، لأنه في هذا يحكي سيرته[53]. وأيضاً يتسع للقائل، متى احتاج إلى العبارة عن الحقائق العامة أو عما تشترك فيه الإنسانية جمعاء، أن يختار أحد الضمائر الستة. وأكثر ما تقع عليه من ذلك هو ذاك الذي تتوقعه، وهو «نحن» وضمير التنكير On، لاسيما في دواوين الأمثال؛ مثال ذلك[54].

---

(52) هو البيت 462 من: Molière, *L'école des femmes*, II, 5.

[وقد اقتبسنا المصراع الأخير من البيت من المثل السائر: «هُمك ما همك» (برفع الميم في المبتدأ وفتحها في الفعل بعده). ففي **جمهرة الأمثال** (2/ 284): «يُضرب مثلاً للرجل يهتم بنفسه دون غيره؛ وما «زائدة». وفي **المستقصى من أمثال العرب** (2/ 394): «همك ما أهمك؛ ويروى: ما همك. يقال: همه الأمر وأهمه بمعنى، أي إنما تعْنَ من الهموم ما خصك ولا تهتم بما يهم صاحبك. يضرب في قلة عناية الرجل بشأن صاحبه». وراجع **مجمع الأمثال**، 2/ 402].

(53) Michel Butor, *Essais sur le roman*, coll. idées (Paris: Gallimard, 1969), pp. 84-86, «L'usage des pronoms personnels dans le roman».

(54) François de La Rochefoucauld, *Réflexions et sentences...* (Paris: Droz, 1967), no. 31, p. 19, no. 49, p. 25.

لو لم يكن فينا (nous...) عيوب لما سُررنا بالكشف عنها في غيرنا.

ما نعيم المرء (on) ولا شقاوته على قدر ما يتصور.

وتقع أيضاً على ضمير المخاطب؛ مثاله:

«أكرم اللئيم يتمرد».

وأيضاً على ما لا تتوقعه، وهو «أنا»، في جمل شديدة العموم، كهذا المعنى الذي عبَّر عنه جوبير بقوله:

«إذا كان صاحبي أعمى نظرت إليه من جانب».

استعمال الضمائر إذاً يتسع لأكثر مما كان يُظن من النظر إلى معانيها الأصول وحدها؛ فيؤتى فيه من دقائق المعاني ولطيف الفوائد بما لم يكن متوقعاً من الوهلة الأولى. لكن المعاني الأصول تظل ضمنية. ولقولك: «نحن جميعاً مائتون» وقع في النفس يعرى منه قولك: «كل الناس مائتون» أو «الإنسان مائت»، وذلك لمكان «نحن»، إذ هو بنا ألصق وإلينا أقرب. ويتبين بذلك أيضاً أن إضمار القول، في جنس كالرواية، ركن من الأركان. هذا بوتور قد اختار مخاطبة بطله على طول إحدى رواياته، على غير المعهود، في ما يبدو، لأن الرواية تكتب في المعتاد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، فشرع المؤلّف يحكي للشخصية ما صنعته وما حدث لها، قال:

«وضعتَ (vous) قدمك إلى اليسار على المزلق النحاسي،

= [والذي يفيد التعاقب في المثالين الآتيين أنه لك أن تقلب فتقول: «لو لم يكن في المرء عيوب لما سُرّ بالكشف عنها في غيره»، و«ما نعيمنا ولا شقاوتنا على قدر ما نتصور»، ولا يتغير المعنى في شيء].

وبكتفك اليمنى اجتهدت دون جدوى في دفع الباب المنزلق لينفرج... إلخ».

لكن قيمة هذا الضمير (vous) الأصلية، مع تدرج القراءة، تنكشف أكثر فأكثر، لأن القارئ يتلبس بالبطل حتى يكاد يتقمصه[55].

ما ينبغي وضعه نصب العين من هذا التحليل المختصر أنه لابدّ من النظر في مسألة الإضمار في كل قول، فقد تستعمل الضمائر استعمالاً مباشراً أو غير مباشر؛ وقد تكون لأداة مثل on معانٍ خاصة؛ وقد تتميز بعض الصور الأسلوبية بأثر خاص. ولا يخفى عليك ما ينبغي إقامته من الفصل في هذا المجال، لا بين المنطوق والمكتوب وحسب، وأنت تعلم ما بينهما من الاختلاف في أحوال فعل القول، بل أيضاً بين المكتوب الذي يحاكي المنطوق (كالحوارات المسرحية والحوارات الروائية على حكاية القول[*] وغيره. إذ إن مفهوم الجنس في هذا المجال مفهوم جوهري).

---

(55) قال بوتور «يكون ضمير الغائب، في قلب العالم الروائي، «نائباً» عن هذا العالم نفسه من جهة أنه ليس هو المؤلّف ولا هو القارئ؛ ويكون ضمير المتكلم «نائباً» عن المؤلّف؛ وضمير المخاطب عن القارئ. لكن هذه الضمائر كلها تتواصل؛ فهي في انزعاج دائم لا يقرّ لها قرار»، في: Butor, *Essais sur le roman*, p. 81.

(*) حكاية القول في العربية هي ما يسمّى في الفرنسية Le style direct. وفي هذه Le style indirect و Le style indirect libre. وأول هذين يحسن تسميته «العدول»، لأنهم عدلوا به عن الحكاية إلى غيرها؛ وثانيهما - بناء على الأول - «العدول المطلق»، أي الذي لا يقيده ما يقيد العدول. فتقول: هذا قول على الحكاية أو على العدول أو على العدول المطلق؛ والقول الأول محكي والثاني معدول والثالث معدول مطلق. وهي جميعاً في العربية، كما لا يخفى عليك.



الفصل الخامس

الأزمنة

«ليس في الصور اللغوية التي تنكشف بها التجربة الذاتية صور أغنى من تلك التي تعبر عن «الزمان»، ولا أبعد غوراً منها عند الاستكشاف، لأن المعاني المقبولات، وأوهام «العقل السليم»، وحبائل النزعة النفسانية، قد ملكت على النفس أمرها»[1].

ما من قول إلا وهو واقع في الزمان، ومعبر عنه نوع تعبير؛ غير أن بنفنيست أصاب في نصه على ما يعترض اللساني والأسلوبي من المصاعب في هذا المجال: ذلك أن الأول يجتهد في أن يعرّف، بالجملة والتفصيل، النظام الذي تتيسر به في لسان بعينه العبارة عن الزمان؛ وأن الثاني يسعى جهده، عند النظر في الخطاب وفي مقطع من مقاطع القول، في تحليل الآثار الجمالية المترتبة على منزلة ذلك القول في الزمان وعلى الطريقة التي يعبر بها عنه. ولا مناص من الاعتراف بأن الدراسات في هذا الباب كثيراً ما تحتاج إلى إعادة

---

(1) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, p. 69,

ويمكن الإشارة أيضاً إلى حيرة القديس أوغسطين في قوله: «ما هو الزمان؟ أعرفه ما لم أُسأل عنه؛ فإن سئلت وأردت البيان لم أعد أعرف» ورد ذلك في: Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, p. 13.

نظر، وبأن النتائج التي انتهت إليها كثيراً ما ينقض بعضها بعضاً[2]. وليس في كفاءة أصحابها ولا في دقة تحليلهم مطعن؛ فلابدّ من البحث عن الأسباب العميقة في تلك الخلافات. وتتنوع تلك الأسباب بالنظر إلى الخطاب نفسه؛ غير أن الأخطاء في التأويل مردها على الخصوص إلى أن السياق لم يقدَّر حقّ قدره، ولاسيّما مجموع

---

(2) هذه ثلاثة أمثلة على معاني الماضي المنفصل (Le passé simple) واستعمالاته.

أ ـ هذا البيت (وهو البيت 273) من مسرحية **فيدر** لراسين:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue, *Phèdre*, I, 3

(رأيته، فاحمر وجهي، فاصفر لمرآه) تأوله نحو لاروس القديم *Ancienne grammaire Larousse* (في قوله: «الماضي المنفصل زمن الأنفس المتقدة الجياشة التي تتذكر الماضي في حالة أشبه بالهذيان») تأويلاً خاطئاً. وقد أتى غوغنهايم بالدليل الواضح على أن الماضي المنفصل والماضي المتصل تُعاقَب استعمالهما الذاتُ المتكلمة بالنظر إلى الحدث وقربه منها في الزمان. ومرد الخطأ هنا إلى الغفلة عن السياق، في: Georges Gougenheim, *Système grammatical*, 1939, p. 209

ب ـ هذا البيت هو البيت 1524 من مسرحية **فيدر**: Le flot qui l'apporta recule épouvanté (*Phèdre*, V, 6).

(اليم الذي أتى به ارتد مذعوراً). عجب المعاصرون (ومنهم صاحب *HLF*, t. VI, p. 1783) من الإخلال الواقع فيه بقاعدة الأربع والعشرين ساعة: L'abbé d'Olivet, *Remarques sur Racine*, 99.

والواقع أن استعمال الماضي المتصل في البيت لم يكن أمراً ممكناً، لاسيّما لالتقاء الصائتين. وترى هنا أن الضرورة الشعرية هي التي قضت بالإتيان بذلك الزمن.

ج ـ خلص داموريت وبيشون (Damourette et Pichon, *Essai de grammaire*) إلى أن الماضي المنفصل لايزال مستعملاً إلى اليوم في اللسان الدارج. وهذا إثبات خاطئ، أدى إليه سوء اختيار الأمثلة في التحليل. وراجع في هذه المسألة: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 197-199. [«التقاء الصائتين» مقابل Hiatus. وهو في **المعجم الموحّد**: «فاصل بين مصوتين»؛ وليس هو فاصلاً، بل هو في اللسانيات التقاء الصائتين؛ وفي البلاغة قاعدة تنهى عنه في ضرب الصدر. وبيت الشعر عندهم كبيت الشعر عندنا: له مصراعان، صدر وعجز؛ وما بينهما عندهم يقع الوقف (La césure)؛ حتى إذا كان ضرب الصدر (وهو المقطع الأخير منه) صائتاً وجب وجوباً قاطعاً ألا يكون العجز مبتدئاً بصائت أيضاً. والمقصود هنا أن قوله L'apporta لا يمكن أن يليه A reculé].

العناصر المعبّرة عن الزمان (كالظروف)، ولا المقامات كذلك، أي أحوال فعل القول، وكثيراً ما تكون شديدة الاختلاف. والخطأ في المنهج، في العمل اللساني الصرف، هو أن تتخذ عن لسان بعينه متناً شديد اختلاف العينات، فيؤول بك الأمر، عند النظر في هذا المجموع الشتات، إلى إقامة مقارنات بين عناصر لا تحتمل المقارنة، وإلى تعيين قيم ومعانٍ تظنها ثبتت وقرت وسرعان ما يدعو إلى إعادة النظر فيها نظائر من هنا أو من هناك. ونحاكي باسكال(*) فنقول: إذا وقفت على سبب تلك الأخطاء، وأردت الكشف عن علتها، وقعت منها على علة لا ينكرها أحد، هي اختلاط مراتب التحليل اللغوي ومعالجة المسائل اللسانية قبل معالجة المسائل اللغوية. ولذلك صحّت طريقة بنفنيست، لأنه اجتهد أول ما اجتهد في تعريف علاقات اللغة بالتجربة الإنسانية؛ فوقف على ثلاثة أزمنة أصول، هي «الطبيعي» و«التاريخي» و«اللغوي». وله في ذلك صفحات غنية بالفوائد، هي الأصول؛ ونسمح لأنفسنا بالتعليق عليها بما يلي.

وأول ذلك ما جاء في الفقرة الآتية[3]:

«الزمان الطبيعي زمان الكون، مقدار متصل متساوٍ لا نهاية له، يسير في خطّ واحد ويقبل القسمة إلى ما لا نهاية. ونظيره في الإنسان مدّة شديدة التنوع يقيسها كل فرد بحسب مشاعره وأحاسيسه وبحسب إيقاع حياته الداخلية. وهذه مقابلة معروفة، فلا حاجة إلى التطرق إليها».

(*) باسكال (Blaise Pascal 1623-1662): عالم وكاتب فرنسي صنع في شبابه آلة للحساب؛ وأثبت أن «الطبيعة لا تكره الخلاء». واعتكف في بور رويال ودافع عن جماعته في «القرويات» في مسألة اللطف الرباني؛ وعبر عن مبادئه الأدبية في «صناعة الإقناع». وله «نظرات»، نافح فيها عن ملته وعن تصوره للإله المستتر.

(3) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, n. 1, p. 70.

كلا؛ بل لابدّ من ذلك. والعجب كل العجب أن بنفنيست مرّ مرور الكرام على هذه المقابلة بين «مقدار متصل لا نهاية له يسير في خطّ واحد»، وما يدركه الإنسان بوصفه «مدّة شديدة التنوع». ونحن ندرك تلك المقابلة ونعيشها؛ فلذلك نحتاج إلى العبارة عنها. فقد يخرج المتفرجان بعد مشاهدة عرض مسرحي مثلاً، وتكون استجاباتهما على طرفي نقيض؛ فيقول هذا: «لشد ما طال علي الوقت!»، مشيراً بذلك إلى أنه ضجر، لأن الضجر إنما هو أصلاً زمان عاشه المرء متألماً؛ ويقول الآخر: «انتهى! ؟ ما أسرع ما مرّ الوقت!»، ومعنى ذلك أنه «تسلى» (بحمل هذا اللفظ على معناه عند باسكال)، فنسي الزمان الذي فينا بالطبع، وعاش زماناً غيره اقتُرح عليه. «الزمان المنسي» إذاً و«الزمان البديل» مفهومان جوهريان، ولولاهما ـ وسترى ذلك ـ ما كان أدب. وما أدب أيضاً لولا الشعور، مع الألم الشديد في الأغلب بأن هذا الحاضر الذي نعيشه مدّة غير واضحة المعالم متقلبة، لانحصارها كما ترى بين ماضٍ منقضٍ لأنه ماض، وبين مستقبل إنما هو في حيز الاحتمال. وقد يعيش المرء هذا الحاضر بأعمق ما فيه وكأنه يراه منفصلاً عنه؛ وفي الأدب شواهد على ذلك: ألم ترَ إلى صيحة أماليك (Amalric) في الفصل الأول من *Partage de Midi* (قسمة الزوال)[4]:

«أعشق هذا الضحى الساكن. أنا في راحة تامة.

أعشق هذا الوقت النير بلا ظلّ.

أنا موجود. أنا أرى.

لا أراني أعرق. أدخن سيجارتي. أنا قرير العين».

---

(4) في ص 1100 من النسخة المعدة للمسرح من: P. Claudel, *Théâtre*, Pléiade, وفي النسخة الأولى «أحيا» عوض «أرى».

ويمكن الخروج من هذا الإحساس باللحظة المعيشة بمذهب في الأخلاق، وهو ما فعله جيد[5]، أو على العكس بما أجابت به ميسا (Mésa) أماريك، وهو: «من المحال التوقف في مكان بعينه»، مع التنصيص، كما نص فينيلون لأسباب فلسفية، على أن الحاضر عارض زائل؛ قال[6]:

«.. أنا من لم يعد ما كان؛ أنا من ليس بعد ما سيكون؛ وهذا وذاك ما أنا؟ شيء لا أدري ما هو لا يمكنه التوقف في ذاته.. شيء لا أدري ما هو لا أستطيع الإمساك به.. شيء لا أدري ما هو ينقضي في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها».

وفي الجملة الأخيرة خلط - لعل فيه بعض تعسف - بين الحاضر المعيش واللحظة؛ والواقع أنه يصعب علينا تعيين مدّة هذا الزمان الذي نسميه حاضراً. وشهادة تورنيه في هذا الصدد على جانب من الأهمية؛ قال[7]:

«عندما أقول أنا، وحاضري، وما أنا، فأنا أقصد مدّة معينة ليست كما لا يخفى منحصرة في اللحظة الحاضرة، لكنها قلّما تتجاوز الستة أشهر أو الثمانية عشر شهراً».

غير أنه من البيّن أن هذه المدّة التي أدركها تختلف من فرد إلى فرد، وفي الفرد نفسه بين حال وحال. ومن المحتمل أن هذا الروائي لو كان في مرحلة من عمره غير تلك لكان جوابه غير ذلك. فلا

---

(5) راجع مثلاً ص 172-173 في الكتاب الثاني من: André Gide, *Les nourritures terrestres*, Pléiade.

(6) Fénelon, *Traité de l'existence de Dieu*, cité par: Charles du Bos, *Approximations*, VII, p. 229.

(7) Michel Tournier, *Le vent paraclet* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 178.

يعزب عن فهمك أن مفهوم الحاضر (واستعمال الزمن الذي ينوب عنه تبعاً لذلك) من شأنه الامتداد. وقد نخال مدته شديدة القصر حتى تلتبس باللحظة، فيسأل الشاعر الزمان عندئذٍ أن «يعلّق طيرانه»[8]. ومن شأن هذا الزمن العبارة أيضاً عن الحقائق التي لا مراء فيها، مثلما قال أرنولف: «nous sommes tous mortels» (نحن جميعاً مائتون)[9]، فعبر باسم الفاعل عن حادث واقع لا محالة لكل كائن حيّ، حادث تُبرز صورة الفعل sommes أنه قدر محتوم. والحاضر، أياً كانت مدته، يقابل الماضي والمستقبل من جهة أنه معيش، وأنه لذلك يدرَك ويُعبَّر عنه أحياناً دونما حاجة إلى استعمال اللغة المقطعة. إن الحاضر إذاً حيّ، ويقابله ماضٍ قد عِيش، ومستقبل سيعاش. وكما يختلف الماضي والمستقبل عن الحاضر فكذلك يختلف أحدهما عن الآخر: فالأول منقضٍ لأنه تمّ، والثاني في حيز الإمكان وحسب. ومن الأقوال المأثورة: «ما كان كان»؛ وعبّر ديكارت عن ذلك في الإلهيات إذ قرر أن «الرب نفسه غير قادر على أن يجعل ما كان كأنه لم يكن»[10]. وسترى أن الماضي المتصل من معانيه الأصول في الفرنسية التعبير عن هذا الماضي المنقضي. أما

---

(8) كما قال لامارتين في قصيدته *Le Lac* (**البحيرة**)، وهي - فوق كونها قصيدة غرامية - قصيدة في الزمان.

(9) تقدّم المثال في ص 130 ـ 131 من هذا الكتاب.

[لا يخفى عليك أن العربية لا فعل فيها للكينونة. ويقوم فيها مقامه الإسناد (ويقابله في الفرنسية L'attribution، ويعرب ما بعد فعل الكينونة فيها بأنه خبر وصفي Attribut). و«الإسناد في عرف النحاة عبارة عن ضمّ إحدى الكلمتين إلى الأخرى على وجه الإفادة التامة، أي على وجه يحسن السكوت عليه» (**كتاب التعريفات**، ص 22-23)؛ وحُكمُه في الأخبار ـ والمثال منها ـ إثباتُ الخبر للمخبَر عنه أو نفيُه عنه. فالموت هو الخبر المسند؛ ونحن هو المخبَر عنه المسند إليه الخبر].

(10) في مادة Temps (الزمان)، في: Alain, *Définitions*, *Les arts et les dieux*, la Pléiade, p. 1094.

المستقبل فمُبهم بطبعه، ويعبّر عنه بزمن المستقبل، وهو زمن «حديث في تاريخ كثير من اللغات وكثيراً ما يكون بالردف»[11]؛ وما من شكّ في أن كون الزمان الآتي عارضاً هو السبب في كون الزمن المستقبل يردفه في الأغلب المضارع.

وهذا الشعور عندنا بتلك القسمة الأصلية الثلاثية في الزمان قد يواسينا وقد يفجعنا، إلا أنه يتحكم في طرف صالح من حياتنا العاطفية. إننا دوماً نعيش الحاضر، ونعيش أيضاً في حسرة وندامة، أو نصيح صيحة ربة الشعر في آخر بيت من «أمفيون» لفاليري[12]: «أما أنا فما كنت إلا أملاً». ويظل «الحنين» (بما فيه من شوق إلى الماضي يصاحبه الألم) باقياً على حاله، مع الندامة على هجران بلد محبوب، والأمل العائد دوماً بالخيبة في العودة إليه، وكآبة العيش في مكان غريب لا يوافق هوى النفس بحال.

وهذه القسمة الثلاثية الأصلية المعيشة في المدّة كثيراً ما يمثّل لها بخط[13]، لكن هيهات أن يفي خطّ ساذج بالعبارة عن مجموع معقد كالزمان، بل قُلْ كالأزمان؛ ذلك أن بنفنيست أصاب في إشارته إلى كثرة الأزمان التي ينبغي التعبير عنها. ولكن يحقّ لنا أن ننظر في

---

(11) Claude Hagège, *La structure des langues*, p. 83.

[قلت: الردف (بكسر فسكون) مقابل Périphrase؛ وهو في **المعجم الموحّد**: «إرداف». ومن معاني الردف في العربية: «خليفة الملك في الجاهلية. ينوب عنه في الحكم إذا غزا» (عن **المعجم الوسيط**؛ وراجع **وفيات الأعيان**، 6/ 13). فردف الشيء هو النائب عنه المعاقب له. وردف الزمن المستقبل في العربية - كما تعلم - هو المضارع، والسين وسوف وما جرى مجراهم].

(12) Paul Valéry, *Amphion*, *Oeuvres*, Pléiade, t. I, p. 180.

(13) Moignet, *Systématique de la langue française*, pp. 61-62:

«لا يمكن تمثيل الزمان تمثيلاً صحيحاً إلا بنقل الزمان إلى المكان، فترى مضارع صيغة الثبوت يجنبه الماضي من جهة والمستقبل من الجهة الأخرى».

تحليل هذا اللساني ونسأل: ألا اعتراض على هذا التحليل الذي يُميز بين ثلاثة أزمان أصول: طبيعي وتاريخي ولغوي؟ ونسمح لأنفسنا باعتراضين اثنين عليه. أول ذلك أن الفرق بين الزمان الطبيعي والزمان التاريخي ممكن، لا أحد ينكر ذلك؛ فالأول كما قال بنفنيست[14] «متساوٍ لا نهاية له يسير في خطٍ واحد ويقبل القسمة إلى ما لا نهاية». ليكن. أضف إلى ذلك أنه كان وانصرم قبل أن يكون الإنسان على وجه الأرض فيدرك انصرامه ويعبر عنه. لكن هذا الزمان فيه نولد، فنشبّ، فنشيب، فنموت. نحن نعيشه، ونحن نقسمه «إلى ما لا نهاية». والإنسان أيضاً هو الذي يقسم الزمان التاريخي، وهو الذي وضع له شروطاً ثلاثة: «البداية» و«الوجهة» و«القياس»[15]، وعيّن لكل حادث موقعه من الماضي والحاضر والمستقبل. يخرج من ذلك في ما نعنى به نحن أن لا فرق بين الزمانين الطبيعي والتاريخي؛ بل الفرق الحقيقي بين الزمان الذي يجد الإنسان نفسه خاضعاً له على الرغم منه وبين الزمان الداخلي الذي تعيشه النفس، وهو كما رأينا قلّما يطابق الأول. ويتجلى ذلك في الأفعال، في ما تراه من المقابلة بين هاتين الجملتين: «تدور الأرض حول الشمس في 365 يوماً»، أو «قتل هنري الرابع سنة 1610»، وبين هذه الجمل: «لم

(14) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 70.

(15) المصدر نفسه، ص 71.

[المراد هنا قول بنفنيست في التقاويم: «لها سمات مشتركة يستدل بها على الشروط الواجبة فيها. ذلك أن لها بداية هي رأس المحور والنقطة الصفر في العد؛ وهي حادث يُعتقد - من خطورته - أنه وجّه الأمور وجهة جديدة (كميلاد المسيح أو بوذا، أو دولة سلطان بعينه، أو غير ذلك). فهذا هو الشرط الأول، وسميناه «البداية». ويترتب عليه شرط ثان، هو «الوجهة»؛ وتتجلى في الألفاظ المتقابلة «قبل وبعد» بالقياس إلى المحور المعتمد. والشرط الثالث «القياس»؛ وذلك أن يقع الإجماع على مجموعة من وحدات القياس صالحة لتسمية المدد بين رجوع الظواهر الكونية» كالسنة والشهر والدقيقة وغيرها].

تجد كاليبسو (Calypso) السلوان عن فراق عوليس (Ulysse) إياها»، «أنا في حزن منذ أن فارقتني»، «ستعود قريباً، أليس كذلك»... إلخ. وقد فطن بنفنيست حقاً إلى الفرق بين «الزمان الطبيعي» و«المدة الداخلية»، إلا أنه لم يرَ في هذه سوى «قسيم نفسي» لتلك منتقصاً من التقابل الحقيقي بينهما.

ويحسن قبل صياغة الاعتراض الثاني الإشارة إلى أن مفهوم الزمان عند الإنسان مفهوم بسيط ومركب في آن: بسيط بسبب شعورنا نشعر أننا نعيش مدّة هي مدتنا؛ ومركب لأن اسم «الزمان» يخفي معاني على درجات من الاختلاف في ما بينها يقتضي كل واحد منها عبارة خاصة منها:

- الفرق بين الماضي والحاضر والمستقبل؛
- وموقع هذا الحادث أو ذاك على خطّ الزمان؛
- ووقوع الحادث قبل الحادث أو معه أو بعده؛
- وتواتر ظاهرة بعينها ودورانها ومدتها؛
- والفرق بين المدّة الطبيعية والمدّة المعيشة... إلخ.

فهذه كلها مسائل لغوية، إلا أنها تتمخض من تلقاء نفسها عن مسائل لسانية. وما من لسان إلا واتخذ لنفسه، للعبارة عن هذه المعاني الجوهرية، مجموعة من العناصر الصرفية والنحوية والمعجمية هي العبارة اللغوية عن الزمان[16]. وتلك المجموعة لا

(16) نرى مفهوم «العبارة اللغوية عن الزمان» أفضل؛ وهذا اعتراضنا الثاني على مفهوم «الزمان اللغوي». وليست لفظتا «العبارة» و«اللغوية» حشواً؛ ذلك أن الزمان قد يعبر عنه بالجسد: فالتثاؤب يترجم في الأغلب عن الشعور بأن الوقت يمرّ ببطء شديد! =

محالة معقدة، لأن المعاني التي ينبغي العبارة عنها كثيرة معقدة. مثال ذلك أن فيلميه أحصى في الفرنسية بضعة أنواع من الألفاظ الزمنية منها المصادر والصفات والظروف وأدوات الوصل وعباراته و«اللفظ الزمني المختص الوحيد»[17]، وهو الفعل. لكن عدد هذه الألفاظ الزمنية واستعمالاتها تختلف بين لسان ولسان. أما في العدد فأنت تعلم أن في الفرنسية للعبارة عن الماضي في صيغة الثبوت زمنين، وليس في الإنجليزية ولا في الألمانية سوى زمن واحد[18]؛ وأما في الاستعمالات فحسبك بهذا المثال: هذا المضارع الذي يقال له مضارع الحكي كثير الاستعمال في الفرنسية الدارجة والفصيحة، ويكاد ينعدم في الإنجليزية[19]. ومتى نظرت في تاريخ اللسان الواحد تبين لك أن مجموع هذه الألفاظ الزمنية يختلف بين عصر وعصر: ففي الفرنسية كان الماضي غير التام نادراً في أقدم النصوص، وكان

= [الظروف مقابل Adverbes (وهو الشائع، وإن كانا بينهما بون). وأدوات الوصل (Conjonctions) في الفرنسية إما مفردة (من كلمة واحدة) أو مركبة (من كلمتين أو ثلاث)؛ وتسمى هذه «عبارات الوصل» (Locutions conjonctives). والأولى في **المعجم الموحد**: «أداة وصل ـ أداة ـ رابط»؛ والثانية: «قرينة الوصل ـ أداة وصل ـ أداة ربط». وفي الفرنسية من تلك «العبارات» أيضاً «عبارات ظرفية» (Locutions adverbiales) و«عبارات حرفية» (Locutions prépositives)].

(17) Marc Wilmet, «Le temps linguistique,» *L'information grammaticale*, no. 38 (1988), pp. 6-10,

وفي العدد نفسه ـ وهو خاص بالزمان ـ مقالات أخرى من المفيد قراءتها.
[والفعل «في اصطلاح النحاة ما دل على معنى في نفسه مقترناً بأحد الأزمنة الثلاثة» (كتاب **التعريفات**)].

(18) الأمثلة الألمانية في: Alfred Malblanc, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, pp. 133-138,

والأمثلة الإنجليزية في: G. Faure et J. Casanova, *Nouvelle grammaire anglaise*, pp. 273-274.

(19) J. P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 133.

الماضي المنفصل مستعملاً فيها للوصف[20]؛ وقد اختفى هذا الزمن الأخير من اللسان الدارج في وقت غير بعيد[21]. وفي الوسع الإتيان بأمثلة أخرى. وقد انتهى مارتان[22] من مقارنة بين الفرنسية القديمة والفرنسية اليوم إلى أن «استعمال الأزمنة النحوية استعمالاً أسلوبياً تغير من حال إلى حال».

أما أنظمة الفعل خاصة فضرورة التوفيق فيها وفي كثير غيرها بين الدراسة التاريخية والدراسة الآنية، وكون الزمن الواحد يعبِّر أيضاً عن كيفية الحدث(*)، واستعمال ألفاظ زمنية أُخر بإزائه[23]، واختلافُ الاستعمال باختلاف أحوال فعل القول وخصوصياتها، واستعمالُ الضمائر[24]، ودلالةُ الفعل[25]، كل ذلك هو السبب الظاهر - لا العلة الحقيقية - في اختلاف الدراسات.

---

(20) G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, pp. 256-257, et Ph. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, pp. 139-140

(21) راجع في هذه المسائل على الخصوص أطروحة Robert Martin, *Temps et aspect* (Paris: Klincksieck, 1971), pp. 399-402,

وانظر أيضاً الهامش رقم 2 من هذا الفصل.

(22) المصدر نفسه، ص 409.

(*) للحدث كيفيتان: التمام (L'accompli) وغير التمام (L'inaccompli)، فالتمام نحو: كتبت؛ وغير التمام نحو: أكتب. وهذان الاصطلاحان أخل بهما (وبكثير غيرهما) **المعجم الموحّد**. وفي الفرنسية تنصرف الأفعال إلى أزمنة بسيطة (Temps simples) كالمضارع، وأزمنة مركبة (Temps composés) كالماضي المتصل (وفيها أزمنة مركبة مضاعفة أيضاً (Surcomposés)، وهي أيضاً مما أغفله **المعجم** المذكور). وكيفية الحدث في الأزمنة المركبة التمام، وفي البسيطة (باستثناء الماضي المنفصل) غير التمام.

(23) راجع في العلاقات الوثيقة بين أزمنة الأفعال وظروف الزمن مثلاً كتاب: A. Klum, *Verbes et adverbe*, Uppsal, 1961.

(24) مثال ذلك أن الماضي المنفصل نادر جداً في ضمير المخاطب. راجع في هذه المسألة: P. Larthomas, «Note sur l'emploi du temps dans Le neveu de Rameau,» dans: *Mélanges Moignet*, Strasbourg, 1980, pp. 378-394.

(25) «سمعت الكونت ألتاميرا (Le comte Altamira) يحكي أن دانتون (Danton) قال»

إن قلب المسألة هو فعل القول وأركانه وما يقتضيه من الكليات. وفعل القول هذا لم تستوف تعريفه تلك الدراسات، فجاء كثير منها إما غير محكم فيجب إعادة النظر فيه، أو مخطئاً تماماً فيجب تصحيحه[26]. وبعد هذه الإشارة، أو قل إن شئت بعد هذا الاحتراز، نُقرر مع بنفنيست[27] أن صور الفعل «مجموعة» (أي ليست شتاتاً)؛ وبذلك يصبح «البحث في دراسة آنية عن العلاقات التي تنتظم مختلف الصور الزمنية في نظام الفعل في الفرنسية الحديثة». وفي مقالته هذه عرض لنتائج تلك الأبحاث، وهي أشهر من أن نطيل في التذكير بموضوعاتها. وحسبنا الإشارة إلى أن ما عرّفه وأجاد تعريفه ذاك اللساني هو هاتان النزعتان المتقابلتان: إحداهما «الخطاب، ويقتضي متكلماً وسامعاً»، وهو لذلك وثيق الصلة بالضمائر؛ والأخرى «القصة»، وهذه تشطب المتكلم والسامع أو تسعى جهدها في شطبهما، حتى كأن «الحوادث تحكي نفسها بنفسها». ثم خلص بنفنيست[28] إلى أن:

= ليلة وفاته قال بصوته الخشن: يا للعجب، أرأيت إلى هذا الفعل فصل، كيف أنه لا ينصرف إلى جميع الأزمنة؟ لك أن تقول: سأفصل، ستُفصل؛ وليس لك أن تقول: فُصلتُ؛
(Stendhal, *Le rouge et le noir*, ch. XLII, Garnier, p. 485).

والواقع أن ذلك عائد في المثال المذكور إلى المعنى وإلى الضمير.

(26) يبدو لنا وجيهاً ما قاله إمبس: «لا ينبغي أن يقال ولا أن يلقن أن» المضارع «من بين أزمنة الصرف يعبر عن كذا أو كذا؛ بل ينبغي أن يقال ويلقن أن الجملة متى كانت تعبر برمتها عن كذا أو كذا كان المضارع هو المستعمل»، في: Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, p. 11.

(27) «Les relations de temps dans le verbe»، وقد نشرت هذه المقالة سنة 1959؛ ثم ضمت إلى كتابه، انظر: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 237-250

ويقع ما اقتبسناه عنه هنا في ص 238.

(28) المصدر نفسه، ص 238.

«أزمنة الفعل في الفرنسية لا تُستعمل كأنها عناصر نظام فريد، بل تنقسم إلى نظامين متميزين متكاملين».

وقد عُلّقت على تلك المقالة جملة اعتراضات نخص بالذكر منها ثلاثة. **الأول** اعتراض فينريش[29]، إذ لاحظ أن القضايا المثبتة فيها شديدة الشبه بما وصل إليه هو، إلا أنه لم يسلّم له بوجود «استعمال مزدوج، وحصر في الاقتران»[*]؛ وخلص إلى أن الفرق واقع بين «العالم المشروح» و«العالم المحكي»، وإلى تمثيل للأزمان يؤخذ عليه ما أُخذ على نظيره عند بنفنيست. **والثاني** اعتراض جينيت[30]: فقد رأى أن «الماهيتين اللتين عرّفهما، وهما الحكاية والخطاب، قلّما توجدان خالصتين في نص من النصوص». **والثالث** اعتراض فيلميه[31]، وهو أشد، لأنه انتهى إلى «استحالة الفصل بين الحكاية والخطاب». ومن شاء فليرجع إلى تلك النصوص. أما نحن فنلفت إلى أمرين اثنين. **الأول** أنه جزم أن استعمال الماضي المتصل (ويسميه بنفنيست الكامل) نادر جداً في الفرنسية، بل منبوذ من الحكايات التاريخية. وليس هو بتلك الندرة، بل يستعمله المؤرخ متى فرغ من قص الحوادث وأراد أن يقدّر أإيجابية أم سلبية حصيلة فعل من الأفعال، أو دولةُ ملك من الملوك، أو عصر من العصور[32]

(29) Harald Weinrich, *Le temps*, pp. 62-63

(*) المراد بالاستعمال المزدوج أن الزمن الواحد عند فينريش لا يمكن أن يكون في آن في الشرح (أو الخطاب) وفي الحكاية (أو القصة)؛ وبالحصر في الاقتران أن الزمن الواحد لا يمكنه الانتقال من أحدهما إلى الآخر بحسب الضمير الذي يقترن به. وهذا ما لم يوافق فيه فينريش بنفنيست. انظر: «L'énonciation de Benveniste à Weinrich,» pp. 207-220.

(30) Gérard Genette, *Figures*, II, pp. 62-63.

(31) Marc Wilmet, «Récit et discours,» *Le Français moderne*, no. 1 (1978), pp. 53-57.

(32) راجع مثلاً: Voltaire, *Histoire de Charles XII*,

والثاني أن استعمال المضارع الذي يُقال له مضارع القصة لا يمكن، مع تواتره وتردده، ألا يعد سوى «صنعة أسلوبية»[33] لا يلتفت إليها عاقل. معنى ذلك أن المقابلة بين القصة والخطاب تعين تعييناً صحيحاً نزعتين في فعل القول متضادتين، نعم، وقد قدمنا ذلك؛ لكنها أضيق من أن تحصر استعمالات كافة العناصر التي ندل بها على موقعنا من الزمان ونعبر بها عن الزمان.

ويحسن قبل اقتراح تحليل مخالف تحذير اللسانيين من نزوع ينساقون بحكم تكوينهم إليه: ذاك هو اعتدادهم على الخصوص بالعناصر اللغوية المحض، أي بالدلائل (بمعنى هذا اللفظ عند سوسور)، وإغفالهم العناصر التي تفوق المقطع مع أن لها في معظم الأحوال نصيباً غاية في الأهمية، وإهمالهم ترتيب الألفاظ وعلى الخصوص أحوال فعل القول نفسها. ولئن كان فيلميه[34] قد أفاد إذ أحصى الألفاظ الزمنية ورتبها فذلك لا يكفي لوصف استعمالاتها. في جملة بلزاك التي ذكرها بنفنيست[35]:

> «جال الشاب جولة في الرواق ثم نظر على التوالي إلى السماء وإلى ساعته، وأشار إشارة مستعجل، ودخل دكان التبغ، وأشعل هناك سيجاراً، ووقف أمام المرآة، وألقى نظرة على بذلته».

= ما خصّ به المؤلّف بطرس الأكبر [قيصر روسيا] (في الكتاب الأول) وكذا الفصل الأخير.

(33) وذاك ما فعله بنفنيست: فقد استبعد مضارع فعل القول التاريخي وأضاف في حاشية قصيرة: «غير خافٍ أننا لا نتحدث هنا عما يسمّى في الأنحاء» المضارع التاريخي، «لأنه ليس سوى صنعة أسلوبية»، في: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. p. 246.

(34) انظر الهامش 17 من هذا الفصل: Wilmet, «Le temps linguistique,» p. 7.

(35) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

والنص في: Balzac, *Gambara*, Pléiade, t. V, p. 460.

لا يخفى أن ترتيب الألفاظ هو الذي يفيد تعاقب الأحداث؛ ومن الممكن إبراز ذلك وإظهاره باستعمال مجموعة من الألفاظ مثل: «أولاً كذا»، «فكذا»؛ «ثم كذا»؛ ولا حاجة ـ كما ترى ـ إلى ذلك لأن تسلسل النص في خطٍّ واحد كافٍ للعبارة عن ذلك التعاقب في الأحداث التي تدلّ عليها الأفعال، وكأن الخط يوازيها. ونحذّر في هذا الصدد كذلك من خطر الاقتصار على ألفاظ القول وحدها دون اعتبار لأحوال فعل القول، أي للعناصر التي تجمع القائل والمقول له إلى أجل مسمّى، وتشركهما في الانشغال بأمور بعينها يعبّر كل واحد منهما عنها بلسان مشترك بينهما.

هذا، ونحن نسلم، في سبيل حلّ هذه المصاعب التي ذكرناها، بأن الأزمنة لا يمكن دراستها في نفسها، كأن بعضها منفصل عن بعض. ذلك أنها من جهة استعمالاتها تندرج جميعها في مجموعات يمكن تسميتها شبكات زمانية. ولكل واحد منها معانٍ مختلفة بحسب استعماله في هذه الشبكة أو تلك. وينبغي إذاً بادئ ذي بدء تعريف هذه الشبكات.

إن المجتهد في سبيل ذلك واقف لا محالة على هذا الأمر: وهو أن استعمال صور الفعل، أي الأزمنة، يختلف في المنطوق وفي المكتوب، فالماضي المنفصل، والماضي السابق، والماضي غير التام في صيغة الغاية، وصيغتا اسم الفاعل واسم المفعول، والأمر المركب، كلها أزمنة لا تكاد تستعمل إلا في اللغة الكتابية، ولا تُستعمل فيها ـ على العكس من ذلك ـ الأزمنة المركبة المضاعفة إلا في الحوارات المنقولة[36]. ولذلك يشتد النزوع إلى دراستهما الواحد

---

(36) راجع لوحة صور الفعل في الأزمنة المختلفة مبسوطة في: Paul Imbs, = *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, p. 8.

بعد الآخر؛ وتلك خطة غَرَر لا ينبغي الانقياد إليها. وقد أصاب إمبس[37] في إشارته إلى أن العبارتين، اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة، يجب عدم حملهما على محمل ضيّق: ذلك أنه يقع كثيراً أن يمحي الفرق بين المنطوق والمكتوب في استعمال شبكة دون غيرها. والشبكات الزمانية في ما يبدو لنا أربع، لابدّ من إيضاح الفرق في ما بينها.

أما **الأولى** فسنسميها «شبكة فعل القول». وتنتظم حول اللحظة التي يُقال فيها القول. وهنا لابدّ من الفصل بين المنطوق والمكتوب: ذلك أن المتخاطبين (أي المتكلمين على التعاقب) يعيشان - من جهة أنهما يتداولان الكلام - زماناً يمكن وصفه بأنه مقتسم بينهما، وهو الحاضر حقاً. أما في المكتوب، في الرسالة مثلاً، فلا يكون بعد مقتسماً، إذ يقوم بين مؤلّف الرسالة وقارئه علاقة طرفاها الحاضر والمستقبل، علاقة يمكن العبارة عنها باستعمال مختلف الأزمنة.

= [الماضي السابق هو Le passé antérieur (وهو ما في **المعجم الموحّد**). وهو «زمن مركب (أي يستعمل معه فعل مساعد) صالح للعبارة عن كيفية التمام في الحدث. وهو مقترن بالماضي المنفصل، لأن فعله المساعد يكون منصرفاً إليه. ويعبر عن حدث سابق على الحدث الذي يعبر عنه الماضي المنفصل، وهما معاً ساقطان من اللسان الدارج؛ ومن شأنه أن يحلّ محلّه متى جاء في جملة مستقلة، فلا يكون عندئذ معبراً إلا عن كيفية التمام»، راجع الفقرة 497 من *Grammaire Larousse du français contemporain*.

أما الأمر المركب فمقابل La forme composée de l'impératif، ويقال له أيضاً L'impératif passé. والأمر في الفرنسية صيغة (كصيغة الثبوت وصيغة الغاية وصيغة الشرط وصيغة اسمي الفاعل والمفعول وصيغة الفعل المصدرية L'infinitif)، ليس فيها سوى زمنين: مضارع (هو «الأمر») وماض (هو «الأمر المركب»)، ولا تنصرف الأفعال فيها إلا إلى ضمير المخاطب وضميري جمع المتكلم والمخاطب؛ أما ضمير الغائب (مفرداً كان أم جمعاً) فصورته كصورته في صيغة الغاية. أما الحوار فقد قدمنا أن نقله يكون على الحكاية أو على العدول أو على العدول المطلق].

(37) Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, p. 7.

وشبكة فعل القول هذه معاقبة الضمائر فيها مسألة جوهرية، لاسيّما ضميرا المتكلم والمخاطب؛ وقد يكون معبّراً عنها وقد لا يكون. وإن لم يكن معبراً عنها، فهي تظل مع ذلك ضمنية، لأن هاهنا قولاً؛ وعندئذٍ تُستبدل بها شبكة زمانية **ثانية**، قد تكون هي «شبكة القصة أو التخييل»، وهي شديدة الاختلاف عن الأولى؛ وهي التي جاءت العبارة عنها في جملة بلزاك المذكورة آنفاً[38]، كالجملة الآتية[39]:

«في السادس [من الشهر]، عند الصباح، بينما كان لا فاييت (Lafayette) يأخذ قسطاً من الراحة، دخل حشد من الباريسيين القصر من باب غير محروس. وأراد بعض حراسه دفعهم عنه؛ فأطلق النار؛ فسقط رجل في الساحة المرمرية».

وسواء أكانت الوقائع المُعبر عنها خيالية كما في الاقتباس الأول أم حقيقية كما في الثاني فهذا أمر لا ينبغي الالتفات إليه في ما نحن في صدده؛ بل المهم أن الشبكة الزمانية المعبر عنها هنا لا صلة لها بتلك التي سميناها شبكة فعل القول: ذلك أن الضمير المستعمل هنا هو ضمير الغائب؛ وفي هذه الحالة يصحّ ما قاله وأجاد فيه بنفنيست من أنه «لم يعد آنئذٍ من حاكٍ.. لا أحد يتكلم هاهنا»؛ بل قل: يبدو ألا أحد يتكلم. إن العبرة هنا بتعاقب الحوادث في الزمان.

والشبكة الزمانية **الثالثة** قد نسميها «الشبكة الخيالية الواقعية»؛ وهي التي يعبر عنها عندما تُنقل على الحكاية أفكار إحدى الشخصيات أو أقوالها. مثال ذلك قول فريدريك في آخر لقاء له

---

(38) انظر ص 148 من هذا الكتاب.

(39) Albert Mathiez, *La révolution française*, club du livre, t. 1, p. 111.

بمدام آرنو[40]: «أرى منك قدماً فأُجن». إن هذه شبكة زمانية خيالية لانعدام الصلة بينها وبين شبكة فعل القول التي يعيشها القائل والمقول له؛ وهي في الوقت نفسه شبكة واقعية عند الشخصية التي يُفترض أنها تعيشها. والمقابلة هنا واضحة بين حكاية القول وبين العدول والعدول المطلق.

والشبكة الزمانية **الرابعة** نريد أن نسميها «شبكة لا زمنية»؛ وهي شبكة الحقائق العامة الأزلية. ولذلك غالباً ما يختص المضارع بالعبارة عنها: tous les hommes sont mortels (كل الناس مائتون). غير أن هذه الشبكة قد تكون متعلّقة بغيرها؛ فيترتب على ذلك بعض ظواهر المطابقة، في مثل قولهم: il rappela que l'homme était (ou est) mortel[*].

ويقتضي هذا التحليل، إن صحّ، أن الواحد من الأزمنة لا معنى له إلا بالقياس إلى أزمنة أخر، في شبكة زمانية بعينها. والفرق بين هذه الشبكات الزمانية المختلفة لا يخلو منه لسان. إنه مسألة لغوية يجد لها كل لسان حلاً يخصه. ومن الممكن أن نتخيل لساناً تتميز فيه كل شبكة زمانية من هذه الشبكات الأربع بمجموعة من الأزمنة لا يكون معها غيرها. ومن البين أن ذلك ليس بحاصل، فالماضي المتصل في الفرنسية ليس مستبعداً في التاريخ؛ ولا المضارع كذلك. وقد يظن ظان أيضاً أن الماضي غير التام لا يعبر البتة عن الحقائق اللازمنية؛ والواقع أنّك تجده وارداً في جوامع الحكم، من طريق

---

(40) قول فريدريك (Frédéric) لمدام آرنو (Madame Arnoux) في: Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, III, 6.

(*) معنى الجملة: أعاد على المسامع أن الإنسان مائت. واستعمال الماضي غير التام فيها اضطراري، أوجبه كون الفعل الصدر منصرفاً إلى الماضي المنفصل. والذي صحّ به استعمال المضارع أن الحدث حقيقة عامة.

الأنظمة الشرطية[41]. ومن شأن كثرة العوامل الفاعلة (ومنها أثر مختلف أركان فعل القول، ومعاني الأدوات الزمنية ولاسيّما الفعل، وطبيعة القول، وما يكون بين التعليق والمطابقة من الصلة، والكيفية المستفادة من بعض الأزمنة، وغير ذلك) أن تجعل من كل قول معضلة في حاجة إلى حلّ. ولابدّ في ما يخص الفرنسية من التنبيه في الدراسة التاريخية إلى أن الماضي المنفصل قد زال من اللسان المنطوق، وفي الدراسة الآنية إلى أن الماضي المنفصل مقترن بالماضي غير التام، وإلى أن الخيار ممكن في اللغة الكتابية بين الماضي المنفصل والماضي المتصل، وإلى أن استعمال المضارع شديد التنوع. والمضارع هذا لا تخلو منه شبكة من الشبكات الزمانية الأربع؛ ويقع في مجموعات تعبر عن الماضي والمستقبل والحاضر على السواء؛ وبعضهم[42] عرّفه بأنه «صورة للفعل خالية من

---

(41) مثال ذلك: لولا الكبرياء الذي فينا ما ضرنا كبرياء غيرنا (Si nous n'avions point d'orgueil, nous ne nous plaindrions pas de celui des autres)، في: François de La Rochefoucauld, *Maximes*, textes littéraires français, 34, p. 20.

(42) G. Serbat, «Le prétendu présent de l'indicatif; une forme non déiétique du verbe,» *L'information grammaticale*, no. 38 (Juin 1988), pp. 32-35,

وما اقتبسناه في ص 33 منه. [الإشارة مقابل Déixis (وفي **المعجم الموحّد**: «حالة الإشارة»). ولها أدوات، هي «أدوات الإشارة» Déictiques (وهذا الأخير مما أخل به **المعجم الموحّد**). وهي كل ما من شأنه أن يعيّن ركناً من أركان فعل القول، لاسيّما هنا والآن، بالقياس إلى القائل. ولذلك جعلها بعضهم قسمين: زمانية ومكانية (*L'énonciation en linguistique française*, pp. 26-34)، وفي *Linguistique et discours littéraire*، ص 314 أن صاحب هذا المفهوم (وهو بالإنجليزية Schifter) هو ياسبرسن (Otto Jespersen)؛ وهو عنده (على ما ذكر جاكوبسون في ص 178 من كتابه المعروف): «كل لفظ يختلف معناه باختلاف المقام، مثل ماما وبابا وغيرهما. وقد ترجمه روفيت (N. Ruwet) بلفظ Embrayeur (آلة الوصل)، وهو لفظ بدا له صالحاً للدلالة على هذه الوحدات اللسانية التي تصل القول بالمقام. وهي فئة خاصة من الوحدات النحوية لا يخلو منها لسان، خصوصيتها أنها لا يمكن تعيينها إلا بالقياس إلى القول».

الإشارة»، أي إنه «لا يحيل على أي زمن من الأزمنة التي تعيّنها الإشارة الزمنية». وهذا بعيد؛ فاجعله دبر أذنك: ذلك أن من الأقوال (مثل قول أماليريك المتقدم) ما يكون المضارع فيه مضارعاً حقاً، ومعانيه الأخر، على كثرتها، تؤخذ قرائنها من فعل القول نفسه. إن الحاضر (أي الزمان) في اللغة الشفهية هو الزمان المعيش المشترك، الزمان المسلّم به في كل لحظة؛ ولذلك يصحّ استعمال المضارع (أي الزمن) للدلالة على الماضي والمستقبل، على أن تضطلع قرائن أخرى زمنية بتوضيح ذلك الاستعمال؛ والشاهد عليه هذه الأقوال الدائرة على الألسن: «سنسافر غداً» أو «بعد أسبوعين»؛ «كنا في زيارة لبعض أصدقائنا»؛ «ها نحن قادمون»؛ «لا أحد!». أما في المكتوب، فمتى تعينت العلاقة بين حاضر الكتابة ومستقبل القراءة كان من شأن الأزمنة (لاسيّما المضارع) أن تُستعمل لبيان تعاقب الحوادث في الزمان التاريخي؛ وسترى ذلك في النصوص التي يغلب عليها الطابع الحكائي، أعني التاريخ والرواية. وفي هذا المجال أيضاً يكون استعمال الأزمنة وثيق الصلة بالأجناس.

إن استعمال مختلف الأدوات الزمنية وثيق الصلة بتدرج القول؛ فلا يمكن تعليل هذا الاستعمال أو ذاك وتقدير قيمته الأسلوبية حقّ قدرها إلا بتتبع النص، وفي الأغلب الأعم مع أخذ سياق واسع بالاعتبار. ولابدّ من تعريف الشبكات الزمانية أولاً؛ وسرعان ما يتبين آنئذ أن أهم المسائل عند القائل هي في الأكثر أن يعرف كيف ينتقل من شبكة زمانية إلى غيرها، كما يتجلى ذلك في الخيار الذي بين يديه، متى شاء نقل الأقوال أو الأفكار، أن يجعلها على أحد

= ولفظ Schifter في المعجم الموحّد: « ـ متحولة (المبهم في النحو العربي) ـ منتقلة (في مقابل «اللازم»)». فتأمل].

الأنماط الثلاثة: حكاية القول والعدول والعدول المطلق؛ ففي استعمال هذين الأخيرين محافظة على شبكة القصة أو التخييل؛ أما حكاية القول فتقيم مقامها الشبكة الخيالية الواقعية؛ فيحدث بذلك في الأسلوب قطيعة لها معنى ينبغي تعيينه في كل مرة. وسترى أن فلوبير كان دائم الانشغال بهذه المسألة الجوهرية، وأنه - في كبريات أعماله - حلها حلاً بديعاً.

كل قول إذاً فهو في الزمان ويعبر بوجه من الوجوه عن الزمان. والشواهد أكثر من أن تحصى؛ غير أن معالجة هذه المسائل من شأنها أن تستفيد كثيراً من الأقوال التي يبدو فيها استعمال مختلف الأدوات الزمنية غير متوقع، وأيضاً من تلك التي تكون مخالِفة لجميع القواعد التي تقدّم ذكرها.

الفصل السادس

أحكام [الكلام]

لا يسعنا الاستمرار في هذه الدراسة لمختلف العناصر الضاربة بنصيب في فعل القول من دون النظر في هاتين المسألتين الجوهريتين، أعني السبب أو الأسباب في فعل القول والغاية أو الغايات منه: لماذا ولأي غرض يعبر الواحد منا عن نفسه؟ ذاك ما يجتهد في الجواب عنه فرع من العلوم حديث النشأة، هو التداوليات؛ وقد بسط بعضهم تعريفها بأنها «علم الفعل باللغة»[1].

وقد اعتنى بهذه المسائل الفلاسفة، ولاسيّما المناطقة؛ فسعوا في تعريف مختلف أفعال اللغة. والذي لا ينبغي أن يعزب عن الذهن من أبحاثهم كلها هو مفهوم «الأقوال الإيقاعية»[2] خاصةً؛

---

(1) راجع في التداوليات: J. L. Austin, *How to do Things with Words*,
وقد ترجم إلى الفرنسية بعنوان: *Quand dire c'est faire* (Paris: Seuil, 1970), and John R. Searle, *Speech Acts*,
وعنوان ترجمته الفرنسية: *Les actes de langage* (Paris: Hermann, 1972), et *Langue française*, no. 42 (Mai 1979),
وفي المنحى الأسلوبي خاصة: Anne Jaubert, *La lecture pragmatique* (Paris: Hachette, 1990).

(2) Searle, *Les actes du langage*, pp. 11 et 110. =

وهي الأقوال التي يكون فعل القول فيها إيقاعاً لفحواها. إذا قلت: «أعدك أني سأزورك» فأنت تفعل ما ذُكر في القول، وهو أعد، وفي الوقت نفسه تخبر أنّك تفعله. وأفعال اللغة هذه، وأنت تعلم ما لها من عظيم الخطر في الحياة أحياناً من شأنك أن تقابل بها ذلك الكلام التافه الكثير الذي نتفوه به كل يوم. لكن معالجة الأسلوبي لهذه المسائل مختلفة. وعنده أن كل كلام فعل، بالغاً من التفاهة ما بلغ. والذي «يتكلم ولا يقول شيئاً»(*) ـ كما جاء في القول المأثور ـ يظن نفسه فاعلاً؛ وهو يفعل حقاً، مهما ضؤل فعله، وإن كان مخاطبه يعتقد أن الكلام الذي قاله لا عبرة به. وكيفما كان فالثرثار يتكلم بما يوافق مقاماً بعينه ومخاطباً بعينه؛ هاهنا إذاً فعل قول. ولا مناص للأسلوبي من ضبط مختلف الأحكام ضبطاً دقيقاً؛ ولابدّ له من النظر في الأقوال كافة، أياً كانت، إن هو أراد تعيين خصائص كل حكم من الأحكام، وأحوال استعماله ومعاقبته إن كان ثَم معاقبة.

وقد استبعدنا من دراستنا هذه المعاني التي تُصاغ أصواتاً[3] لأنها ليست بلغة على الحقيقة. لكن قد يقع أن يظهر هذا المعنى في

= [الأقوال الإيقاعية مقابل Les énoncés performatifs؛ ويقال فيه: الإنجازية؛ ولا بأس به. وفي **المعجم الموحّد**: «Performance» أداء؛ و«Performatif» إيقاع؛ فأنت ترى أن اللفظين العربيين لا يأخذ بعضهما بيد بعض، ولا يبرزان ما بين اللفظين الأصلين من الوشائج. ولذلك قلنا في الأول الإيقاع، وهو (في **المعجم الوسيط**) مصدر «أوقع فلان الشيء: جعله يقع»؛ وقلنا في الثاني إيقاعي. والمراد إيقاع فعل القول لفحواه].

(*) وددنا لو نقول في ترجمته: «يجعجع ولا يطحن»، اقتباساً من المثل السائر (في **مجمع الأمثال**، 1/ 160): «جعجعةً ولا أرى طحناً». قال الميداني: «أي: أسمع جعجعة. والطحن: الدقيق؛ فعل بمعنى مفعول، كالذبح والفرق بمعنى المذبوح والمفروق. يضرب لمن يعد ولا يفي». ومن يقول ولا يفيد (Parler pour ne rien dire) كمن يعد ولا يفي.

(3) راجع ما تقدّم في بداية القسم الأول، الفصل الثالث من هذا الكتاب.

الخطابات في صورة صرخة من الجسد أو من النفس، بفعل ألم لا يطاق أو لذة عارمة أو عاطفة جياشة. في هذه الحالة - وفيها وحدها - لا يقتضي القول - لأنه لا إرادي ولا سلطان عليه - أي نية، ولا يقيم مع الغير أي علاقة. واللغة عندئذٍ لا تكون البتة أداة. وهاهنا حقاً يتجلى ما أجاد العبارة عنه بنفنيست بقوله[4]: «اللغة من طبيعة الإنسان، ولا يد له في اختراعها». لكن الأغلب الأعم أن تكون محاورة؛ وحضور المقول له يقتضي دوماً عند القائل القصد إلى الإقناع، وإلا فإقامة رابط، بالغاً من الوهن ما بلغ، بينه وبين المخاطب أو القارئ. ومن هذا الوجه ينبغي دراسة مختلف الأحكام.

إن الإجماع منعقد على أن الأحكام ثلاثة: إخبار واستفهام وأمر[*]. معنى ذلك أننا نُعبر بالألفاظ لإفادة خبر أو لطلب خبر أو للأمر بشيء، مع حمل الأمر على أوسع معانيه[5]. وإياك وما عليه بعض الكتب المدرسية من إدخال التعجب والنفي في هذه الأحكام؛ فليسا منها. إن النفي إنما هو في الأغلب الأعم ضدّ الإثبات في الخبر[**] (كقولك: «ابن عمي مريض» أو «ليس

---

(4) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 259.

(*) «الإخبار: عند أهل العربية يطلق على الخبر، وهو الكلام الذي لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. وقد يطلق على إلقاء هذا الكلام، وهو فعل المتكلم، أي الكشف والإعلام. [ذلك أن] المركّب التام المحتمل للصدق والكذب يسمّى من حيث اشتماله على الحكم «قضية»؛ ومن حيث احتماله الصدق والكذب «خبراً»؛ ومن حيث إفادته الحُكم «إخباراً»؛ ومن حيث كونه جزءاً من الدليل «مقدمة»؛ ومن حيث يُطلب بالدليل «مطلوباً»؛ ومن حيث يحصل من الدليل «نتيجة»؛ ومن حيث يقع في العلم ويُسأل عنه «مسألة»، فالذات واحدة؛ واختلاف العبارات باختلاف الاعتبارات» **(كشاف اصطلاحات الفنون)**.

(5) هذه الأحكام هي المسماة باختصار أحكام «فعل القول». انظر: *Grammaire méthodique du français*, p. 580, 2.2.1.

(**) «النفي - عند أهل العربية من أقسام الخبر، مقابل الإثبات والإيجاب» **(كشاف اصطلاحات الفنون)**.

بمريض»)؛ وبه يصير الأمر نهياً (في قولك: «خذ» أو «لا تأخذ هذا الكيس»). أما التعجب فلكَ - بالنظر إلى معظم أحواله - أن تعُدّه عبارة مؤكِّدة للأحكام الثلاثة الأصول.

ويقع الحكم في كل لسان بطرائق مختلفة منها استعمال أدوات نحوية خاصة (كالصفات والضمائر والظروف وصور الفعل)، ومنها ترتيب الألفاظ (كما في قولك: «أنت آتٍ»، «آتٍ أنت؟»)؛ ويقترن بذلك دائماً نغمة خاصة. وهذا العنصر الأخير، على أهميته، كثيراً ما يهمله المنظرون؛ ولعل السبب في ذلك أنه يفوق المقطع؛ والعلامة الدالة عليه ناقصة لا تفي بالغرض، بل منعدمة في بعض الأحوال، كما أشار إلى ذلك في أسف بالي وماروزو[6]. في النص المكتوب (أصلاً أو لتقييد المنطوق) تستعمل علامات الترقيم للإشارة إلى تلك الأحكام، لكن الخيار فيها ينحصر في النقطة ونقطتي التعجب والاستفهام. وتحذف تلك العلامات لدواعي أسلوبية؛ وهذا كثير في الشعر الحديث. وتجد منذ عهد قريب في بعض فروع الأجناس مثل الأشرطة المصورة إحدى العلامتين الأخيرتين مكررةً مرتين وثلاثاً (نحو؟ أو!)، زيادة في التوكيد؛ أو الواحدة مع الأخرى في صورة لا تتوقعها (وهي؟!)؛ وفي ذلك شهادة على عدم وضوح الحدود بين الاستفهام والتعجب. ولا يفوتنك أن عناصر النبر ليس بين أيدينا وسيلة لتقييدها؛ وهي بعد معقدة؛ وأن علينا، عندما نمثل نصاً أو نقرأه، أن نضع عليها الأصبع ونوضحها لأنها في الأغلب الأعم هي التي يكتسب بها القول معناه الحقيقي.

---

(6) راجع في هذه المسائل: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 50, n. 9, p. 52,

والفصل الخاص بالنبر (ص 50-80).

ويحسن بالراغب في فهم هذه الأحكام أن ينطلق كما هي العادة من المحادثات الدارجة. ودراستها ممكنة متى افتُلتت وسُجلت على غير علم من المتخاطبين. عندئذٍ يتبين أنها موسومة بعدد من العوارض (كالانقطاع والسكوت والتكرار والاستدراك وغير ذلك)، وبكون الردود المتبادلة مختصرة في المعتاد، لأن استجابات المتخاطبين لا تكون مقبولة وحسب، بل مطلوبة. لذلك ترى هذه الأحكام تتعاقب باستمرار وتختلف معانيها. إن الإخبار يعطي موضوع الكلام (أو موضوعاته) معروضاً في صورة الإثبات أو النفي؛ وكثيراً ما تكون تلك الصورة مغيَّرة. ويقتضي الإخبار في المتخاطبين قدراً معلوماً من التوازن، وعبارة عن العواطف غير موسومة (ولو في النغمة وحدها)، على عكس بنيات التعجب. واختصار الردود ينتفي معه كل تطويل؛ فينتج من ذلك أن الحكايات لا تكون لها فعالية إلا إذا لم تصرّ إلى ما يسميه رجال المسرح «المضيرة»(*). أما الأوصاف، أي التعرض للشيء بالوصف المفصل، فلا تجدها هنا البتة، إلا أن تُطلب لأسباب تقنية. ومن شأن متكلم هزته النشوة لمرأى الأصيل أن يصفه بأنه «رائع»؛ وهذا حكم قيمة قد يؤكّده الوصف، لكنه لن يكون وصفاً يسعى إلى الشمول، بل أكثر ذلك أن يُقتصر فيه على سمة وصفية أو سمتين. ومفهوم السمات الحكائية والوصفية هذا مفهوم لابدّ من تعيينه؛ وهو موافق تمام الموافقة

(*) لا ندري ما يقوله رجال المسرح في العربية (وهل خصوا ذلك باسم أصلاً)؛ إنما «المضيرة» ترجمتنا لهذا الاصطلاح عند الفئة المذكورة، وهو Tartine؛ استعاروه من شرائح الخبز هذه التي يكون عليها سمن ومربى وغير ذلك. وهذا المعنى ليس حكراً على مجال المسرح، بل هو في المعاجم الفرنسية المعنى المجازي في ذلك اللفظ، وهو التطويل المفرط في أي موضوع كان. و«المضيرة» مأخوذ من قصة أبي الفتح الإسكندري في «المقامة المضيرية» (في مقامات الهمذاني). فقد دعاه تاجر إلى مضيرة؛ فأخذ يُسمعه من الكلام ما هو في غنى عنه؛ فملّ وفرّ. وهي من أنفس الطرائف.

لمجرى المحادثة العام. وسوف نعود إلى هذه المسائل عند دراسة مختلف الأجناس الأدبية.

وسنسلم بأن مجموع الوسائل التي يتخذها اللسان للعبارة عن تلك الأحكام معروف؛ فحسبنا هنا النظر إلى الأمور نظرة لسانية عامة لإبراز المعاني والاستعمالات الأصول. ونبدأ بالاستفهام. ونرى له أربعة معانٍ.

1 - في الحالة الأولى يكون الاستفهام، تصديقياً كان أو تصورياً(*)، سؤالاً حقيقياً، أي إنه يطلب جواباً هو علته. وهذا هو الاستعمال الشائع في المحادثة الجارية؛ مثاله:

هل تأتي معي؟ الجواب: نعم أو لا.

كم الساعة؟ الجواب: الثامنة والنصف.

إن السؤال والجواب كل برمته؛ وتعاقبهما لُحمة المحاورة وسَداها، كما ترى ذلك في المقاطع البوليسية التي تتوالى فيها الأسئلة في ما يسمّى استنطاقاً. أما صيغة النفي، متى وردت، فلا تنفي الوقائع (ولا يقين عند السائل بشأنها أصلاً، وإلا ما سأل عنها)، بل تُنذر بجواب يتوقع السائل، على صواب كان أو على خطأ، أنه سيكون إيجاباً أو سلباً. فهذه الجملة:

(*) الاستفهام التصديقي مقابل Interrogation totale، والتصوري مقابل Interrogation partielle. الأول طلب تعيين النسبة؛ والثاني طلب تعيين المفرد. و«الهمزة» وحدها تتسع لكليهما في العربية؛ أما «هل» فللتصديق وحده، والباقي للتصور وحده. تقول: هل أتاك (أو أأتاك) زيد؟ تطلب تعيين إتيان زيدٍ للكاف بالثبوت أو بالنفي؛ فتجيب بنعم أو بلا؛ فهذا التصديق؛ وتشترك فيه «هل» وحدها مع «الهمزة». وتقول: أأتاك زيد أم عمرو؟ فأنت تعلم النسبة، وهي الإتيان، وتطلب تعيين المفرد، لأنك متردد بين زيد وعمرو؛ فهذا التصور؛ وتشترك فيه «الهمزة» دون «هل» مع باقي الأدوات.

هل معك عود ثقاب؟ الجواب: نعم أو لا،

غير هذه الجملة:

(لا شكّ في أن) ليس معك عود ثقاب؟ الجواب: بلى أو نعم(*).

أليس الحق الشرعي في جانبك؟ الجواب: بلى.

و«بلى» فيهما ليس لها معنى واحد: فالأولى جاءت على عكس الجواب المتوقع؛ والثانية تؤكده. وذلك تفيده كل مرة نغمات خاصة من المحتمل أن تعضدها عبارات متنوعة (وذلك ما يشير إليه القوسان في الجملة الثانية).

2 ـ كثيراً ما يقع أن يكون الاستفهام حاملاً لعلته في نفسه، فيقتضي جواباً واحداً لا غير لا تقوم الحاجة إلى العبارة عنه؛ ويسمّى في هذه الحالة «استفهاماً تقريرياً» لأن الخطباء يستكثرون من استعماله(**)؛ ولعل الأمثل أن يسمّى استفهاماً «بلاغياً»، لأنه يرد أيضاً في أجناس أدبية أخرى، لاسيّما في المسرح. ومثاله أن هيبوليت عندما صاح:

«هل علي أن أظاهرها على أب غاضب»؟

كان يعلم ـ في ما يظهر ـ أنه ليس عليه ذلك؛ فلم يكن يتوقع من تيرامين جواباً. وعندما قال هذا:

(*) جواب الاستفهام المثبت «نعم» إن أريد الإثبات و«لا» إن أريد النفي؛ وهذا تتفق فيه اللغتان. وجواب الاستفهام المنفي «بلى» إن أريد الإثبات و«نعم» إن أريد النفي (بخلاف الفرنسية، إذ جوابه فيها «لا»، كما جاء في المتن).

(**) الاستفهام التقريري مقابل Interrogation oratoire. سمي كذلك لاستكثار الخطيب (Orateur) من استعماله. وفي العربية سمي «تقريرياً» لأنه يقرر أمراً، ولا يُطلب به العلم بما لم يكن معلوماً، كما هو شأن الاستفهام العادي.

«كم ضرغاماً لم تقهره فينوس»[7]؟

هاهنا أيضاً لا يُتوقع جواب، لشدة اقتناع القائل ببأس فينوس. فالاستفهام هنا نظير إخبار جاء في العبارة عنه شدّة وقوة، بالنفي في المثال الأول (أي «ليس علي»)، وبالإيجاب في الثاني (أي: «قهرته»).

3 ـ وللاستفهام استعمالات أخر شديدة الاختلاف عن هذين، تجد في خطبة روبسبيير في أشباه الثوار[8] أمثلة جيدة عليها:

«أينبغي النهوض؟ يثرثرون. أينبغي التشاور؟ يريدون النهوض من ساعتهم. هل الوقت وقت أمن وأمان؟ يعارضون كل تغيير نافع. هل هو وقت هرج ومرج؟ ينادون بإصلاح كل شيء لينقلب كل شيء رأساً على عقب. تريد كسر شوكة العصاة؟ يذكرونك بحلم قيصر».

---

(7) كلام هيبوليت (Hippolyte) وتيرامين (Théramène) في المشهد الأول من مسرحية: Racine, *Phèdre*.

[فينوس (Vénus) عند الرومان هي أفروديت (Aphrodite) عند الإغريق: إلهة الحب والخصوبة. ولعل النفي حشو في تلك الجملة، إن لم يكن لحناً؛ ففي **لسان العرب** (في مادة «كم»): «من ذلك قول العرب: كم رجل كريم قد رأيت؛ وكم جيشاً جراراً قد هزمت. فهذان وجهان ينصبان ويخفضان، والفعل في المعنى واقع»، أي إن ذلك إخبار. ولعل أكثر ما استعملته العرب في مثل هذا المقام هو الإثبات لا النفي].

(8) الخطبة التي خطبها يوم 7 شباط/ فبراير 1794 في المبادئ الأخلاقية السياسية التي يجب أن تسير عليها الجمعية الوطنية. [الجمعية الوطنية (La convention nationale) في فرنسا هيئة تأسست سنة 1792؛ وهي التي أعلنت فرنسا جمهورية (في 21 أيلول/ سبتمبر 1792)؛ وانحلت في 28 تشرين الأول/ أكتوبر 1795. وجورج جاك دانتون (Georges Jacques Danton 1739-1794)، سياسي فرنسي نُفذ فيه حكم المحكمة الثورية بالإعدام. أما روبسبيار (Maximilien Marie Isidore de Robespierre 1758-1794)، فسياسي فرنسي، هو الذي اقترح انتخاب الجمعية الوطنية أول مرة وحكم على لويس السادس عشر بالإعدام. كان يرى أن الرعب سند للفضيلة. وسيأتي من هذه الخطبة طرف صالح في الفصل الثالث من الجزء الثاني].

وسوف نعود[9] إلى الكلام على الأثر الشديد الذي يحدثه تكرار قالب تركيبي واحد. والمهم عندنا في هذه المجموعة: «أينبغي النهوض؟ يثرثرون» هو المقابلة بين الزمرة الأولى وهي استفهامية، والزمرة الثانية وهي إخبارية إلا أنها ليست بجواب على الحقيقة. وهذه المقابلة من صميم اللغة الشفهية الدارجة. فنحن في مثل هذه الحال نقول في المعتاد: «عندما يجب النهوض يثرثرون (أو متى وجب النهوض ثرثروا)». وأنت ترى بأم عينيك ما يضفيه هذا الاستفهام، ويمكن أن نسميه هو أيضاً استفهاماً بلاغياً من القوة على العبارة: فهي تغْني عن استعمال أداة التعليق، وتؤكد، على الخصوص، المقابلة الدلالية بين القضيتين.

4 ـ نذكر هنا استعمالات متواترة في كلامنا اليومي، وهي عبارات مبتذلة ملهوج بها يُناط بها توكيد الخطاب أو تَصلح للعرض، نحو «ماذا؟»، أو عبارة «أتريد أن أخبرك؟». وفي أقصى الأحوال يكون تكرارها عادة كلامية، مثل قول البلاجكة: «تعلم؟» أو «تعلمون؟».

أما حكم الأمر فهو العبارة عن الأمر. والنفي، متى وقع معه، عمل عمله فصار به الأمر نهياً. وقد تقول لأحدهم: «تلبث» أو «لا تتلبث إذا عزمت على شيء». إن لفظا «الأمر» و«النهي» فيهما سعة، لكن معناهما شديد العموم: فالأمر متى جاء في ليْن ورفق كان دعوة أو نصيحة أو اقتراحاً؛ والنهي، عبارة تنبيه من صديق إلى خطر يجب تجنبه. وهذه دقائق يستفاد الفرق في ما بينها بالنغمات، وهي كثيرة. وقد وضعت الفرنسية بين يدي القائل صيغة خاصة، هي صيغة الأمر، يَستكمل نقصَها عند الحاجة صيغةُ الغاية (كقولهم: Qu'il soit

(9) انظر أدناه ص 243 من هذا الكتاب، عند ذكر تتمة هذا المقطع من خطبة روبسبيار.

في قولهم: là à huit heures ليكن هنا في الثامنة) أو صيغةُ الفعل المصدرية (في قولهم: prendre la première rue à droite خذ أول طريق على اليمين)؛ بل من شأن اللفظ المفرد، إذا وافق المقام والسياق، أن يكون له حكم الأمر، مثل قولك: «الكيس!» (لمن نسي أن يأخذه) أو «مهلاً!» (لصبي يسرع في عدوه). وله كما للاستفهام استعمالات خاصة: ففي جملة جان أنُويّ (Anouilh) الآتية:

«يكون للرد وقع في ترتيب بعينه. غيّره، فلا يحدث شيء»[10].

إن الأمر هاهنا شرط؛ لكن استعماله يغني عن استعمال أداة الشرط، ويعزز المقابلة بين جملة الشرط وجوابه. وهذا أسلوب متواتر في المسرح، لكن لا يُستعمل في اللسان الدارج؛ بل المعتاد فيه مثل: «إذا غيرته فلا شيء يحدث». ومن المفيد الإشارة إلى أن صيغة الأمر وكذا صور الاستفهام - كما تقدّم - قد لا تكون سوى توكيد للخطاب أو من عناصر العرض، نحو: voyez (انظر)، allez (هيا)، écoutez (اسمع). وقد يبلغ الأمر بصورة الفعل (وهو واضح في المثال الثاني) أن يهمَل معناه الأصلي فيصير كلمة تعجب[*]، ولابدّ من إفراد التعجب على حدته، إذ سِمته الملازمة له نغمة خاصة؛ ويعبر عن مقدار عالٍ في الكيف أو في الكم، وعن إدراك

---

(10) ذكره في: Paul Vandromme, *Jean Anouilh*, la table ronde, p. 32.

(*) كلمة تعجب مقابل Interjection؛ وفي **المعجم الموحّد**: «تعجب»، فأضفنا «الكلمة» إلى «التعجب» للفرق بينها وبين الصيغة. ومن كلمات التعجب الواقعة في النصوص العربية: آه، أف، بخ، زه، ويح، ويل (راجعها في **المعجم الوسيط** مثلاً). ومنها أيضاً ما ورد في هذه الجمل: «ها! لقد أكلت من الشجرة التي نهيتك عنها» (**المعارف**، ص 13)؛ «قال الشواء: هاك وآك! متى دعوناك؟!» (**زهر الآداب**، ص 345)؛ «فهلا قلت (لما قال: هشّ بش): هئ! هئ!؛ يحكي الضحك» (**الذخيرة**، 5/ 497)؛ «هيه يا ابن يوسف! أردت أن تعلم» (**الأخبار الطوال**، 324)؛ «أعرض بوجهه وقال: شه! جعل طباخها في مكان بصلها خ. ا!» (**مروج الذهب**، 4/ 18).

لذلك المقدار، وعن الشعور المترتب عليه؛ فإذا قلت: «كم من كتب!» فمعناه أن منها كثرة كاثرة، وأن القائل لا يقضي العجب من تلك الكثرة. وعلامة التعجب هنا هي الأداة النحوية «كم من». وكثيراً ما تكفي النغمة وحدها وتقترن بأحد الأحكام الثلاثة، ففي قصيدة فاليري الرباعية الأدوار التي عنوانها «الرمانات»[11]، ومن شأنها أن تعد قصيدة إخبارية وحسب، تكشف نقطة التعجب وحدها عن شدّة العواطف المعبر عنها. وفي عبارة مثل: «الباب!» (والمراد: «أغلق الباب!») جاءت العبارة عن الأمر مؤكّدة بالإيجاز في القول وبالشدة في النغمة. أما العلاقات بين التعجب والاستفهام فأكثر إبهاماً، لأسباب عديدة. منها أن بعض اللغات، والفرنسية منها، ليس فيها، في نظامها الصرفي، ألفاظ للتعجب خاصة؛ فترى هذه اللغة تلجأ إلى صور قد يكون لها وظائف أخر ومعانٍ أخر، كلفظ Comme (في قولهم: !comme il fait chaud) أو que، هذه الأداة الصالحة لكل شيء (في نحو: !qu'il fait chaud)، ولاسيّما إلى صور، كالصفات والظروف، تستعمل للاستفهام منها quel وcombien[*]. وترتيب الألفاظ أيضاً يلتبس بهما معاً (في نحو: «جيش ما هنالك؟» و«جيش ما هنالك!»)[**]؛ ومن شأن صيغة الفعل المصدرية أن تصلح أيضاً

---

(11) هي قصيدة *Les grenades*، في: Paul Valéry, *Charmes*, *Oeuvres*, t. I, Pléiade, p. 146.

(*) لفظ Comme نظير كاف التشبيه، ويستعمل كما ترى للتعجب أيضاً (وقد تقول في ترجمة الجملة: ما أشد حرارة هذا النهار!). أما Que فيكون حرفاً للتعدية أو للعرض أو للاستفهام وظرفاً واسماً موصولاً، ويستعمل للتعجب أيضاً. وأما Quel (أيّ) وCombien (كم) فصالحان للاستفهام والتعجب معاً.

(**) تَطلب تعيين النسبة في جملة الاستفهام الأولى لتستيقن صدق الخبر من كذبه؛ وتخبر في الثانية بالقلة مقرونة بالازدراء (وهو ما يستفاد من نقطة التعجب)، ففي تفسير قوله تعالى (في ص 11): ﴿جند ما هنالك مهزوم من الأحزاب﴾ قال الزمخشري (في **الكشاف**): «يريد: ما هم إلا جيش. و«هنالك». من قولهم لمن ينتدب لأمر ليس من أهله: لست هنالك».

للتعجب (في نحو: «وصال ليلى والموت بعده!»(*). والنتيجة هي أن الحدود بين الاستفهام والتعجب كثيراً ما تكون مبهمة، ففي المثال الآتي:

«الغناء من غير قيثارة في إشبيلية! لن تلبث أن تُعرف، ولعمري، سرعان ما ينكشف أمركَ!»[12].

يتكون من المجموع جملة شرطية مع جوابها، لكن الممثل في وسعه أن ينحو بصيغة الفعل المصدرية منحى الاستفهام أو منحى التعجب.

يحسن آلان - بعد أن تميز ما وجب تمييزه - الإشارة إلى أهمية كلمات التعجب. ذلك أن الأنحاء كثيراً ما تهمل هذه العناصر، مع أن لها في القول أهمية بالغة. والسبب في ذلك الازدراء أن مجموعها لا يكاد ينتظم له بناء، إذ إن أصولها مختلفة: بعضها صرخات تفيض بها النفس، مثل «آه!»، «إيه!»، «أوه!»؛ وبعضها كان اسماً (نحو: Peste!) أو صفة (مثل: bon!) أو ضميراً (نحو: quoi!) أو ظرفاً (نحو: forcément!) أو فعلاً (مثل: allez!(**). ومن شأنها أحياناً أن يتغير معناها (ومنها ouf! و bon! وبعض الظروف مما في آخره

(*) في المتن: Voir Naples et mourir! . والفعل كما ترى في الصيغة المسماة صيغة الفعل المصدرية؛ وهي ليست في العربية؛ فأتينا في المثال بالمصدر لأنه يقوم مقامها. وهي الواردة في قول المعلم: «صرّف كَتَبَ إلى المضارع»؛ فكتب هذه في هذا المقام معادل لصيغة الفعل المصدرية في الفرنسية.

(12) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, acte I, sc. 6, Pléiade, p. 301.

(**) معنى **الأولى**: «الطاعون»؛ ولك أن تقول فيه: «اللعنة!» (أو «تباً!»). ومعنى **الثانية**: «حسناً!». ومعنى **الثالثة**: «ماذا!» (وهو كما ترى مركب من اسم موصول واسم إشارة). ومعنى **الرابعة**: «بالضرورة!» (ويصح في نحو: «ترمي الحجر في الهواء فيسقط بالضرورة»). ومعنى **الأخيرة**: «اذهبوا!» (ويقوم مقامه «هلم!»).

اللاحقة ـ ment)[13]. أضف إلى ذلك أن عدداً من عبارات التعجب (ومنـــهـــا et comment! و!que diable و!allons donc و!ben voyons و!Que oui)[*] تأتي للعبارة عن أشد الاستجابات تعقيداً: فالثالثة منهن كثيراً ما تفيد الإنكار؛ وتعبر الرابعة عن استحسان متصنع منطوٍ على تهكم. هذه العبارات تستعمل في المعتاد للتعجب، إلا أنها صالحة أيضاً للعبارة عن الأحكام الثلاثة جميعاً: فلفظ Allez قد لا يكون سوى توكيد للخطاب في جملة إخبارية؛ ولفظ !Chut (صه!) له معنى الأمر؛ ولفظ ?Hein (هيه؟) يفيد الدهشة ويطلب جواباً[**].

---

(13) لم تكن !Ouf في القرن الثامن عشر تعني «تنفس الصعداء»، إنما كانت للتوجع (راجع: (Molière, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, 1282

[وفي **المعجم الوسيط**، في مادة صعد: «تنفس الصعداء: نفساً ممدوداً أو مع توجع»].

أما !Bon فكان يفيد الاعتراض، لا القبول؛ وآيته: ,Molière, *Les fourberies de Scapin* acte I, sc. 4.

وأما الظروف المنتهية باللاحقة ment - فنذكر منها Incessamment، ومعناه في لغة القدماء «دون هوادة»، و«بالضرورة» (Forcément). وهذا الأخير ورد بمعناه الأصلي في العبارة Rire forcément (في قوله: «لن تلبث أن تعلم أكثر مما أعلم. قال ذلك مستضحكاً»، في: Balzac, *La vendetta*, Pléiade, I, p. 1053.

[قلت: واستضحك وتضاحك: تكلف الضحك وأكره نفسه عليه].

(*) معنى **الأولى في المنهل**: «بالتأكيد!». **والثانية** ليست فيه؛ وقد جزم بعضهم أن هذه الألفاظ Diable - وDiantre وما جرى مجراها - كان الأصل فيها Dieu، أي الرب أو الله، كما هو الشأن إلى اليوم في العربية في نحو: «بربك!» و«بالله عليك!»، إلا أن في تلك ابتذالاً ينعدم في نظائرها في العربية. و**الثالثة** ليست فيه أيضاً، ومعناها: «كفاك!» و«أقلع عن هذا!». و**الرابعة** أورد منها شقها الثاني وجعل مقابله «هيا!» (وهو جائز في عدد من السياقات ومع النغمات الموافقة لها). أما الأخيرة فلم ترد فيه كذلك، ومعناها: «نعم وألف نعم!».

(**) خاف العباس بن سهل من عبد الملك بن مروان؛ فقيل له: «قلّما كُلِّمَ على طعامه إلا انبسط». فتنكر وأتاه، وقال له: «والله لكأني أنظر إلى جفنة حيّان بن معبد والناس يتكاوسون عليها، وهو يطوف في حاشيته يتفقد مصالحها، يسحب أردية الخز. قال: هيه؟ أنت رأيت ذلك!؟ فقيل له بعد ذلك: أنت رأيت حيان؟! قال: والله لقد رأيته؛ ونزلنا ذلك الماء، وغشينا وعليه عباءة. فلقد جعلنا نذوده عن رحلنا مخافة أن يسرقه!» (**العقد الفريد**، 2/ 42).

أما Quoi (ماذا) الكثير الجريان في المسرح فيتردد بين الحكمين، كما تشير إلى ذلك منذ القرن السابع عشر إلى اليوم علامةُ الترقيم المقترنة به[14]. ولابدّ أيضاً من الإشارة إلى أن بعض كلمات التعجب قد تعمل عمل أدوات العطف (عطف النسق)؛ تشهد على ذلك العبارة !et bien: فهذا كان رسمها في القديم؛ وترسم اليوم !eh bien؛ وإلى أن حرف العطف et (الواو) الذي يستكثر منه راسين في صدر الجملة[15] يكون في آن عاطفاً ومؤكّداً لشدة العاطفة وقوتها.

يبدو لنا أن هذه الدراسة، على اختصارها، تُبرز أهمية هذه المسائل كلها: فكل قول، شفهياً كان أم تحريرياً، يقتضي اختيار حكم أو أكثر من الأحكام المذكورة. ويضع كل لسان، لاسيّما الفرنسية، بين يدي القائل مجموعة واسعة من النغمات والصور والتراكيب، هي جميعاً إمكانات محتملة متيسرة. وتقتضي دراستها تصنيفاً لها. ونسوق هنا بضعة أمثلة تنطق بأهمية مفهوم الاختيار في الأسلوبيات.

1 ـ أول ذلك اختيار حكم من الأحكام. ويبدو لي أن في

---

(14) تليه نقطة التعجب أو نقطة الاستفهام، كما في هذين المثالين من مسرحية:
Racine, *Esther*, I, 3; III, 6.

ماذا! ترين وطنك تعصف به رياح الدمار،

يا إستير، وتعتدين حياتك شيئاً ذا بال! (I، 3)

ماذا؟ وضع الخائن عليك يديه الوقحتين! (III، 6).

(15) كان لتلك العبارة رسمان في القرن السابع عشر: Hé bien و Et bien. وورد Et في هذين المثالين، وهما متقاربان (في مسرحية *Athalie*)، متصدراً الجملة فيهما معاً؛ أولهما (وهو البيت 93 من I، 1 وفيه Hé).

إيه! ما عساي أن أفعل وسط هذه الأمة اليائسة؟

والثاني (وهو البيت 104)، وفيه Et

وأي عهد كان البتة أوفر معجزات؟

الاستفهام أكبر قدر من الاحتمالات. وقد أظهرت الدراسة التاريخية أن بعض التغير طرأ منذ القرن السابع عشر إلى اليوم: فلفظ Qui? (من، للعاقل) تقلصت استعمالاته[16] بفعل نازعين اثنين على الخصوص: الرغبة في تقوية الاستفهام، والاستراحة إلى حذف التقديم والتأخير. تشهد على ذلك هذه المجموعة، وهي مما يستعمل اليوم:

où vas-tu?
où tu vas?
tu vas où?
où est-ce que tu vas? (où 'sque tu vas?)
où c'est que tu vas?

يتبين من أول وهلة أن اختيار أحد هذه التراكيب راجع إلى مسألة سجلات اللغة[*]. وهي هنا مسألة يسيرة الحل؛ وأصعب منها حالة التراكيب التي تفيد التعجب، مثل: Que tu peux être méchant! وce que tu peux être méchant! (ما أخبثك!)

2 ـ ويلي ذلك العلاقات بين الأحكام. وقد قدمنا أن الحدود بين الاستفهام والتعجب مبهمة، وأن تشابه صورتهما كثيراً ما يزيدهما إبهاماً. وقدمنا أن الأقوال الاستفهامية والتعجبية قد لا يكون لها في

---

(16) كان Qui في القرن السابع عشر يستعمل أيضاً للدلالة على غير العاقل، خلافاً لاستعماله اليوم (فيقال: «من الذي؟» والمقصود «ما»). وجاء أيضاً: «من يحول دون أن تحلق رأسي الساعة؟» (والمراد: «ما») في: Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, acte III, sc. 5, Pléiade, p. 333.

(*) لأن الجمل كلها بمعنى واحد: «إلى أين أنت ذاهب؟»؛ وقد تختصر، متى أمن اللبس، في: «إلى أين؟». والأولى فصيحة صحيحة. والثانية والثالثة عاميتان غير صحيحتين (لأن فيهما إخلالاً بالتقديم والتأخير). والرابعة فصيحة صحيحة؛ والتي معها (بين القوسين) والخامسة عاميتان غير صحيحتين (للحذف في الأولى والإخلال بالترتيب في الأخرى). والمعنى مفهوم في جميعهن.

حالات معلومات سوى وظيفة شبه الجملة(*). ويحسن هنا الإضافة أن الأكثر، لاسيّما في لغة المسرح، أن يتحد الاستفهام والتعجب بحيث يكون لأحدهما تعلق بالآخر، كما في العبارة التالية:

آه! من هؤلاء النسوة! تريد أن تجعل أكثرهن سذاجة حاذقةً ماهرة؟ احبسها[17].

وائتلاف هذه الأحكام يمكّن الممثل من تنويع نغماته، ولاسيّما من اختيار النغمة التي يراها أدل على المقصود، أي أنسبها وأوفقها لما يريد القول الدلالة عليه، بالنظر إلى المقام والسياق. ويتجلى ذلك في هذا النص:

(*) في المتن Une subordonnée circonstancielle. وفي **المعجم الموحّد** Subordination حمل جمل؛ Subordonnée de conséquence جواب الشرط؛ Subordonnée de temps ظرفية زمانية (جملة محمولة)؛ Subordonnée hypothétique جملة شرطية؛ Subordonnée relative صلة الموصول (وأخل بلفظ Circonstancielle، مع أنه الاسم الجامع لهن، الناطق بالغرض منهن). هذا لفظ واحد في الفرنسية يقابله في العربية ألفاظ لا شبه بينها، مع أن المعنى واحد في الأصل. والذي يفيده Subordination قريب مما يفيده «تعلق» أشباه الجمل في العربية، فالجمل (في الفرنسية) إما بعضها بإزاء بعض (وهو ما يسمّى La juxtaposition، وهو في **المعجم الموحّد**: الانضمام)، أو معطوف بعضها على بعض (ويسمونه La coordination)، أو لبعضها تعلق ببعض. والتعلق (ونقول فيه التعليق أيضاً) امتناع استقلال بعض الجمل استقلالاً نحوياً دلالياً بنفسها، بيد أن متعلّقها من شأنه أن يستقل بنفسه. وليست الأولى «جملة صغرى» والأخرى «جملة كبرى»، لأن الصغرى قد لا تتعلق بالكبرى (في نحو: «الحر تكفيه الإشارة»: فالجملة الصغرى من هذه الجملة الكبرى هي: تكفيه الإشارة، ولا تعلق لها بما قبلها). ولذلك سنطلق عبارة «أشباه الجمل» على هذه الجمل التي لها تعلق بغيرها. وهي كثيرة في الفرنسية، لم يف بها كلها **المعجم الموحّد**؛ وبها يتعين زمان الحدث ومكانه وحيثياته؛ وهي كالأعراض بالقياس إلى الجوهر. **الأولى** هنا «شبه جملة العلة»؛ **والثانية** «شبه جملة الزمن»؛ **والثالثة** «شبه جملة الشرط»؛ **والرابعة** «شبه جملة الموصول». ولا داعي لتسميتها جميعاً هنا: فكلما وقعنا على واحدة منها سميناها بما تعينه من أوجه الحدث. وراجع في مسألة الجمل الكبرى والصغرى وأشباه الجمل البابين الثاني والثالث من **مغني اللبيب**.

(17) Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, acte I. sc. 4, Pléiade, p. 237.

عطارد (Mercure): هاهنا حيلة لدفع الغزاة عن بيتهم.

المشتري (Jupiter): الحرب؟

عطارد: مرّ بإعلان الحرب على طيبة؟[18]

فالمشتري يطلب وسيلة للدنو من آلكمين (Alcmène) فيشير عليه عطارد بعدة حيل تلك إحداهن. وفي الجملة الأخيرة لا يمكن أن يكون فعل الأمر معبراً عن حكم الأمر، إذ ليس ربّ الآلهة ممن يؤمَر؛ فعلى الممثل أن يختار حكم الاستفهام؛ وائتلاف الحُكمين هو الأمثل لإفادة أن ليس هاهنا أمر، وإنما اقتراح.

3 ـ واستعمال الأحكام الثلاثة وثيق الصلة باختيار أحد أنماط الخطاب الثلاثة: حكاية القول أو العدول أو العدول المطلق. وسوف تكون لنا عودة إلى أنماط الخطاب الثلاثة هذه؛ فهي مسألة جوهرية، لاسيّما في الأجناس الحكائية. ولن نعالج منها هنا إلا ما دخل في ما نحن في صدده في هذا الفصل. فحسبنا التنبيه إلى أن ما كان من الجمل الاستفهامية والتعجبية على حكاية القول من شأنه أن ينقلب إلى العدول بالتعليق؛ كما تراه في الأمثلة التالية:

سألني: «هل أنت سعيد؟»

سألني هل أنا سعيد.

هرولتْ إلى قاعة الاستقبال في عجلة تسأل ما قِرى الرهبان الكبوشيين، أي خبز وأي خمرة قُدم لهم[19].

«كم كان يحبك!

---

(18) Giraudoux, *Amphitryon 38*, acte I, sc. 1.

(19) في رسالة بعث بها راسين إلى مؤلّف *Hérésies imaginaires* في: Racine, *Oeuvres complètes*, t. II, Pléiade, p. 22.

تعلمين كم كان يحبك».

إن الانتقال من حكاية القول إلى العدول يتسم دوماً بتغير في ترتيب الألفاظ، وباستعمال أدوات نحوية خاصة (مثل Si إن)، ولاسيّما بإحلال الإخبار محل الاستفهام والتعجب في مجموع شبه الجملة ومتعلقه. وفي الأمثلة التي قدمناها من اليسير الوقوف في التركيب المعدول على حكاية القول المعادلة له في الدلالة؛ إلا أن ذلك لا يتيسر دائماً: في الجملة الآتية:

Emmanuel m'a demandé «si on y allait» سألني إيمانويل «ألا نذهب؟»[20].

ولعل الاستفهام المنقول بين العلامتين هو:

est-ce qu'on y va? أنذهب؟

on y va? نذهب؟

si on y allait? ألا نذهب؟

وعلامة الاقتباس تفيد من غير شكّ أن الخيار الثالث هو المقصود، لأن الدعوة إلى الفعل التي عبَّر عنّها إيمانويل جملة شرطية داخلة في نظام الشرط؛ وهذا كثير الوقوع، فتأتي جملة الشرط، متى كانت على حكاية القول، في صورة استفهام. أما العدول المطلق فالمأثور عنه أنه ضرب من التأليف بين حكاية القول والعدول، لأن أهم مزاياه الإبقاء على خصائص العبارة الملازمة لحكاية القول. وفي الحوار التالي[21] هذه الأنماط الثلاثة، وهو ما يسهل التحليل:

---

(20) Albert Camus, *L'étranger*, I, III, Pléiade, p. 1141.

(21) في البيتين 1009 ـ 1010 من: Pierre Corneille, *Sertorius*, III, sc. 2.

«أكنت تظل على حبك لي، يا سيدي؟

- إن كنت أحبك؟

سليني إن كنت أحيا أو إن كنت أنا أنا».

إن نهاية البيت الأول على العدول المطلق مع حذف الفعل الصدر واستعمال نغمة الاستفهام. وقد درسنا في غير هذا المقام[22] هذا المقطع، وهو من مسرحية موليير *Les fourberies de Scapin* **(حيل سكابان)**:

«أرغانت (Argante): ولو فعل هذا الابن الذي أغلظت له في القول، أيها الأب الطيب، أشنع مما فعل ابني، هه؟

جيرونت (Géronte): كيف؟

أرغانت: كيف؟

جيرونت: ما معنى هذا»؟

وأوضحنا أن «كيف» الأول قد يؤوّل على ثلاثة أوجه، بيد أن الثاني لا يمكن أن يكون له إلا معنى واحد (هو «تسألني كيف؟»)، فيقتضي نغمة خاصة. ومما يؤسف له أن الأنحاء قلّما تلتفت إلى هذا النمط من الاستفهام، مع أنه جارٍ على الألسنة في اللغة الدارجة.

4 - ويحسن النظر إلى مسألة تعاقب هذه الأحكام نظرة أعم. إنه أمر معتاد في كلامنا اليومي، إذ تتخلله فترات السكوت، ويكون وقفاً على العوارض اللغوية، ومتعلقاً فوق ذلك بالمقام وبتدرج المحاورة. ونحن دائماً شديدو الحرص على الفهم والإفهام؛ فلا نسأل أنفسنا

---

(22) في ص 52 و285-291 من: *Molière, Les fourberies de Scapin,* Pierre Larthomas, *Le langage dramatique.*

البتة، أو إلا لماماً، هل لكلامنا قيمة جمالية، وعلى الخصوص هل للأحكام نصيب في إضفاء شيء من التنوع عليه. وعلى العكس من ذلك تماماً نكون إذا قصدنا قصداً إلى الفصاحة في الكلام ولاسيّما في الكتابة. وسترى في دراستنا للأجناس الأدبية أن فلوبير كان شغله الشاغل في كل صفحة أن يختار أحد أنماط الخطاب الثلاثة[23]، وهذا الاختيار هو العلة في تعاقب الأحكام. ولهذا التعاقب شأن خطير في الأعمال المسرحية. وقد استعمله راسين أكثر من كورنايّ، وهو أظهر ما يختلف فيه أسلوباهما. أما مسرحية ميلوش **ميغيل مانارا** (*Miguel Mañara*)، فهي عمل يفيض شعرية، إلا أنه عديم الفعالية المسرحية لأن الانقطاع يكاد ينعدم فيه ولأنه أفرط في استعمال الإخبار فصار مملاً. ومع ذلك ليس في المستطاع الحكم على استعمال الأحكام في عمل من الأعمال من دون النظر أولاً في الجنس الذي ينتسب إليه.

---

(23) انظر ما سيأتي في ص 330 ـ 331 من هذا الكتاب.

الفصل السابع

التسلسل والبناء في القول

«حمحم أونيزيفور (Onésiphore): احم، احم. لا يمكنني الجواب في آن واحد؛ فخطابي متسلسل، كالخطابات الإنسانية كافة»[1].

ر. كينو

«.. تخطي هذه العقبة، أي تسلسل اللغة، سعياً في إرضاء هذه الحاجة إلى التزامن مع أنه يبدو من الوهلة الأولى منافراً له»[2].

كلود سيمون

أونيزيفور هذا كمبدعه مولع باللسانيات؛ فلذلك نص على إحدى الخصائص الأصول في اللغة. والقول بتسلسل اللغة إنما معناه أنها تتدرج بضم عناصر بعضها إلى بعض بينها صلات متفاوتة الوثاقة، كأنها حلقات سلسلة واحدة؛ وقد ارتضى اللسانيون تسمية ذلك «سَلسَلة»[3]. وعندما تكون اللغة منطوقة تتدرج في الزمان؛ وهي

---

(1) R. Queneau, *Les fleurs bleues*, III, Folio, pp. 40-41.

(2) Claude Simon, «La fiction mot à mot,» *Roman hier, aujourd'hui*, 10/18 (Paris: 1972), vol. II: *Pratiques*, p. 90.

(3) Lucien Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*, p. 19.

كالزمان لا رجعة فيها؛ فلا يمكن التكلّم بالمقلوب. وعندما تكون مكتوبة تأتي في صورة سطور مقيدة في الفضاء؛ فتُقرأ تباعاً. ومما يجدر إضافته أن القولين المختلفين لا يمكن أن يركب بعضهما بعضاً؛ وأن المتكلمين متى انطلقا معاً في الكلام سرعان ما يكفان، لأن هذا العارض اللغوي يحول دون فهم القولين جميعاً[4].

والقول بتسلسل اللغة إنما هو النص في آن على إحدى مميزاتها الأصلية وعلى إحدى نواقصها الجوهرية: هو النص على أن اللغة بطبيعتها مؤهلة للتعبير عن المتسلسل، لكن ليس في وسعها العبارة المباشرة عن المتزامن. إذ إن القول منطوقاً كان أو مكتوباً، ومسموعاً تبعاً لذلك أو مقروءاً، يُبتدع ويدرك في تسلسله؛ فينشأ عن ذلك اعتقادُ مشاكلة بين هذا التسلسل وتسلسل الأحداث التي يغلب عليه أن يعبر عنها. في المجموعة التالية من القضايا، وهي من أبسط ما يكون: «فتح الباب، خرج من غرفة نومه، نزل الدرج، ها هو في الشارع»[*]، في الوسع إبراز تتابع الأحداث بألفاظ نحو «و»،

---

(4) نعم من الممكن استثمار ذلك الكلام المضطرب الحاصل في تلك اللحظة في حالات خاصة. وذاك ما فعله موليير في: Molière, *Le mariage forcé*, sc. 4, *Oeuvres complètes*, t. I, Pléiade, p. 726.

(*) جاءت هذه الجمل في المتن بلا عاطف، إلا في الجملة الأخيرة، كما هي القاعدة في الفرنسية. وليس ذلك بمستطاع في العربية. والواو هذه التي تعطف بها المفردات على المفردات والجمل على الجمل ليست زائدة كما يحسب ذلك بعضهم فيحذفها ويجري العربية على ما تجري عليه الفرنسية؛ بل هي التي تعطي المفردات والجمل المعطوفة حكمها، وهو «مطلق الجمع؛ فتعطف الشيء على مصاحبه، وعلى سابقه، وعلى لاحقه» (عن **مغني اللبيب**). إن القاعدة إثبات الواو في الجمل المعطوفة كلها؛ واللحن - بل الخطأ الشنيع - حذفها من الجمل الأوائل وإثباتها في الجملة الأخيرة وحدها. ولا يجوز حذفها إلا في ما شابه القائمة، كأن تقول: لفلان كتاب كذا، رسالة كذا، كتاب كذا. وهذا الاستعمال وارد في كتب التراجم وطبقات الرجال، مثل **الفهرست وعيون الأنباء** وما جرى مجراها. وقد آثرنا هنا ألا نعطف شيئاً منها على شيء؛ وإلا فالواو (أو غيرها من أدوات العطف) واجبة في الجمل كلها التي تلي الجملة الأولى.

و«ف»، و«ثم»؛ لكن لا حاجة إليه البتة: فترتيب الألفاظ كافٍ هنا للعبارة عن تلاحق الأحداث، حتى ليبدو كأنه من المُحال قلب تعاقب الأفعال رأساً على عقب. وما يمكن استخلاصه من ذلك هو أن اللغة مطواع للحكاية من جهة أن الحكاية إنما هي تعاقب واتصال.

والعبارة عن التزامن ليست مسألة سهلة، كما يشهد على ذلك النص التالي[5]. آل بوفاري في المسرح؛ وفلوبير يصف مشهداً من مشاهد أوبرا دونيزيتي (Donizetti):

«سقطت قبعته[6] الكبيرة إسبانية الصنعة في إشارة بدرت منه؛ وعلى الفور انطلقت الآلات والمنشدون في المعزوفة السداسية. كان إدغار (Edgard) يتطاير شرره من الغيظ، وكان صوته الجهير يعلو على الأصوات جميعاً. وكان أستون (Ahston) يرميه بنغمات خفيضة تستفز للقتل. وكانت لوسي (Lucie) ترفع عقيرتها بشكواها الحادة، وآرثر (Arthur) يترنم على انفراد بأصوات متوسطة، وصوت الراهب الخفيض يشخر كالأرغن، بينما كانت أصوات النسوة جميعها تردد كلامه، في لذة. كانوا جميعاً على سطر واحد تضطرب إشاراتهم؛ وكان الغضب والانتقام والغيرة والفزع والرحمة والدهشة تزفر بها في آن أفواههم المنفرجة».

لقد بدأت المعزوفة السداسية، وهو ما يشير إليه معنى الفعل «انطلقت» وزمنه؛ ودامت مدّة معينة، وهو ما يعبر عنه الانتقال إلى

---

(5) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2e partie, ch. XV, éd. Gothot-Mersch (Garnier), p. 231

[وترجمة الماضي غير التام في الأصل هي هنا تركيب «كان» مع الفعل بعدها].

(6) يعود الضمير على الصادح الذي ظهر على الخشبة وقتئذ.

الماضي غير التام؛ غير أن المنشدين يغنون جميعاً؛ وهذا التجميع أمر جارٍ معتاد في الموسيقى، إلا أن الكاتب لا يستطيع التعبير عنه بأمانة تامة؛ فيضطر إلى ضمّ مجموعة من السمات الوصفية بعضها إلى بعض ليعبر على السواء عن أفانين الأصوات وعن العواطف التي تترجم عنها؛ فأنيط بالعناصر المؤدية لمعنى التزامن، وهي «بينما» و«في آن»، أن تصحح وتقوم، لأنها تستدرك صفة التسلسل الملازمة لكل وصف. والكاتب إذ يلاحظ، كما في هذا المقطع، أن هاهنا تزامناً لا يحصل على شيء يشبه الآثار الشديدة التي تتميز بها، في أوبرا موزارت (Mozart) وفيردي (Verdi) على سبيل المثال، تلك المجموعات التي ينشد فيها التزامن إنشاداً، ويكاد يكون معيشاً. وهذا هوغو كان يتحسر عندما يرى مسرحياته تتحول إلى كراسات أوبرا[7]، فصاح: «وددت لو أن في وسعي، أنا أيضاً، في مسرحياتي، أن أُنطِق في وقت واحد أربع شخصيات، بحيث يسمع الجمهور كلامها وأحصل على مثل هذا الأثر!»[8]. والكلام هاهنا على الموسيقى؛ لكن مقارنة اللغة بالرسم والتشكيل من شأنها أيضاً أن توضح المقصود. إن الصدمة التي نشعر بها لمرأى لوحة من اللوحات، وهذا الجمال الذي تطبعه في النفس مجموعة من الأحاسيس والعواطف (كالتأثر بالموضوع المطروق، وبالرسم، وبما بين الأشكال والألوان من الصلات)، لا يستطيع القول أن يعبر عنهما في تزامنهما. والناقد التشكيلي، ولو كان ديديرو أو بودلير، مضطر إلى استعمال هذا

---

(7) كتب إلى أوغست فاكري (Auguste Vacquerie) في سنة 1860: «تعلم مقدار ما أعانيه من الألم لتحريف مسرحياتي أوبرات إيطالية» (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, éd. club du livre, t. XII, p. 1104).

(8) كلامه ذاك عن أوبرا ريغوليتو (Rigoletto)؛ ورد ذلك في: G. Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi* (Firenze: Sansoni, 1951), pp. 161-162.

الجنس السافل، وهو وصف اللوحة، وقوامه في الأكثر الإشارة إلى الموضوع، ثم تمييز المراتب المختلفة، فالإتيان بأحكام قيمة في طريقة الرسم وفي الصلات بين الألوان تعليلاً لمآخذه أو لإعجابه. وهنا أيضاً ليس الوصف سوى السبيل الوحيد الذي تفرضه طبيعة اللغة نفسها. ولجيونو صفحة طريفة نص فيها على صفة التسلسل الملازمة للقول وكونه لا يستطيع في هذا المجال مغالبة التشكيل ولا الموسيقى؛ قال[9]:

«.. ليس في وسعي أن أعرض القصة التي أحكيها، أو الكتاب الذي أكتبه، كما يُعرض المنظر (كما يَعرض برويغل المنظر) مشتملاً على ما لا يحصى من التفاصيل والقصص المفردة. ليس في وسعي (وا أسفاه!) أن أعبر كما يعبّر الموسيقار إذ يجعل آلاته كلها تنط وتقفز في آن. وتسمعها كلها؛ ويؤثر فيك مجموعها؛ يؤثر فيك الغناء أو الصوت المصاحب، أو رنة، أو الآلات الخشبية، أو النحاسية، أو الأبواق، أو الطبول التي تقرع في الوقت الذي كان المزمار يعبر فيه عن نفسه، قدر ما استطاع، عند طرف روضة، في ما يبدو، ويتكون من مجموع ذلك مسرحية ذات شأن.. وإلا وجب الرجوع إلى ما ذكرته قبل، وهو أن يكون شغلك الشاغل العبارة عن «التراكم الهائل». غير أن الكتابة، في هذه الحالة، ليست أداة طيعة. ومن شأن الموسيقار أن يُسمعك في آن عدداً هائلاً من الرنات؛ ولا يخفى أن لذلك حداً لا يمكنه تجاوزه؛ أما نحن فلشد ما سنُسَرّ لو استطعنا بالكتابة بلوغ ذلك الحد. ذلك أننا

(9) Giono, *Noé*, dans: *Oeuvres romanesques complètes*, Pléiade, t. III, pp. 641-642.

[برويغل (Breughel) المقصود هنا أحد ثلاثة رسامين فلندريين، الأكبر وابناه الأصغر والمخملي (وهم من أهل القرنين السادس عشر والسابع عشر). والأرجح أنه الأكبر، لاشتهاره برسم ذلك النوع من المشاهد في لوحاته].

مضطرون إلى أن نحكي تباعاً؛ والكلمات تُكتب الواحدة تلو الأخرى؛ وهذه القصص، أقصى ما بأيدينا هو الإتيان بها متسلسلة؛ بيد أن برويغل يقتل خنزيراً في الركن الأيسر، وينتف فويقة إوزة، ويدس يداً متلصصة تحت نهدي امرأة بصدار أحمر، ويجلس هناك فوق على برميل رافعاً سفوداً ينتظم فيه ستة من فراخ الشحرور زرقاء حسنة. وغير مجد ألا تلتفت إلا إلى الخنزير الوردي وإلى نصل السكين الذي يذبحه، ففي الوقت نفسه يستقر في سواد عينك بياض الريش، وحمرة الصدار (وكذا استدارة النهدين الأرجوانيين)، وغبرة البرميل، وزرقة الشحرور. ومتى أردت أنا أن أحكي ذلك لم أجد سوى كلمات تقرأ الواحدة تلو الأخرى (ومنها ما يتجاوز)».

وغير خافٍ أن ما تعبر عنه هذه الصفحة الممتعة هو غيرة الروائي من الرسام ومن الموسيقار؛ وهي غيرة قد ينقطع بها الأمل. يشهد بذلك فاليري، إذ لاحظ أن:

مالارميه كان يخرج من الحفلات الموسيقية مفعماً غيرة عظيمة

ويوضح أيضاً أنه:

ما شيء قطع أملي يوماً أكثر من موسيقى فاغنر (وهيهات أن أكون الوحيد..)؛ غير أن مالارميه نفسه كان يُيئسه فاغنر[10].

وينقطع الأمل من اليقين بأن «الموسيقى العظيمة هي كتابة الإنسان الكامل»؛ ولئن كان على الأدب أن يتخلص مثلها من التسلسل،

---

(10) أول هذين الاقتباسين في: Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, *Oeuvres*, Pléiade, t. II, p. 1276,

والثاني في: *Carnets*, Pléiade, t. II, p. 979.

وأن يجعل مما هو متسلسل بناء له أكثر من بعد. مثل الموسيقى.
فاغنر (Wagner) ومعزوفته تريستان[11] (Tristan)...

إنه لا يستطيع الحصول على مثل ما يحدِثه فاغنر من الأثر بتركيبه بعضاً على بعض عدة لازمات أو بإشارته منذ أولى نغمات المقدمة الموسيقية إلى الطابع الغالب على المعزوفة. والإشارات الكثيرة إلى الموسيقى وإلى فاغنر عند مالارميه ومعاصريه[12] مردّها إلى أن هذه الكتابة الموسيقية كانت في ذلك العهد قد بلغت من التعقيد مبلغاً، إذ كانت لحنية وانسجامية، ولك أن تبسط العبارة فتقول: تسلسلية وبنائية (أو أفقية وعمودية). لكن تلك الغيرة، أي تلك الرغبة في منافسة الموسيقى، ليست وليدة القرن الماضي ولا حكراً على الشعراء[13]: فبعض قصائد جوديل وسبوند كثيراً ما

---

(11) الاقتباسان معاً على التوالي في: Valéry, *Carnets*, t. II, pp. 930 et 514.

(12) قال فاليري أيضاً «لا يمكن فهم الحركة الشعرية التي تبلورت منذ سنة 1840 أو 50 إلى أيامنا هذه إلا بإبراز التأثير العميق الجوهري الذي أثرته الموسيقى في هذا التحول العجيب، وبسطه وضبطه»، في: *Pièces sur l'art*, «Au concert Lamoureux en 1893,» *Oeuvres*, t. II, p. 1273.

(13) مثال ذلك قصيدة جوديل *Des astres, des forets, et d'Achéron l'honneur*. التي أوردها ودرسها فارغاً في: Kibedi Varga, «Rythmes et significations poétiques,» *Revue d'esthétique*, nos. 3-4 (1965), pp. 279-281, وقصيدة سبوند (Sponde) الواردة في: Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française* (Paris: A. Colin, [s. d.]), t. 1, pp. 197 et 272 (وهي الثانية عشرة من قصائد الموت راعية الأدوار)؛ وهي:

كل شيء ينتفخ علي، ويكر علي، ويستهويني
الدنيا، والشهوة، والملاك العاصي،
ولجة تلك، وسعي ذي، وسحر ذا المخترع
تسحقني، مولاي، وتهزني، ويسحرني.
أي سفينة، أي سند، أي أذن مطمئنة،

يُستشهد بها لأنها تضفر ثلاث موضوعات مثلما يحدث كثيراً في الموسيقى؛ ومن المفيد - وهنا نعود إلى الروائيين - أن تُدرس في أعمال فلوبير استعمالات لفظي «سمفونية» و«سمفوني». ويتعاقب في مصاحبة عجيبة، في مشهد منتدى المزارعين[14]، الإعلان عن الجوائز ومغازلة رودولف (Rodolphe)؛ ذكر المؤلّف هذا المقطع[15] وأشار إلى أن:

= لا خطر فيها، لا يوهن، ليست بالمسحورة،
ستهبني؟ هيكلك حيث تحيى قداستك،
ويدك القاهرة وصوتك دائم الثبات؟
مه؟ رباه، أحس بالقتال تلو القتال
قائماً بهيكلك، وبيدك، وبصوتك
على ذاك الملاك العاصي، على تلك الشهوة، على تلك الدنيا.
غير أن هيكلك مع ذلك، ويدك، وصوتك ستكون
ذا السفينة، وتلك السند، وذا الأذن، وسيبطل فيها هذا السحر،
ويخيب فيه ذاك السعي، وتنكسر فيها تلك اللجة.

[سبوند (1557-1595): شاعر فرنسي. تترجم أشعاره عن رغبة في العشق ورهبة من الموت والخطيئة. وجوديل (1532-1573)، شاعر ومؤلّف مسرحي فرنسي هو مؤلف أول مأساة كلاسيكية فرنسية. وكان من شعراء كوكبة «الثريا». وهذا الذي أشار إليه المؤلّف في صدد هذه القصيدة يشبهه ما يقع في باب التشبيه من كتب البلاغة، وذكرهم فيها أنه قد يبلغ أن تشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء، وشاهده قول الوأواء الدمشقي:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت.. ورداً وعضت على العناب بالبرد

ولم يكن ذلك عندهم مطولاً في قصائد برمتها، كما تراه في الرباعية الأدوار، وفيها ثلاث موضوعات متضافرة، لأن العبرة عندهم بالبيت الواحد؛ وذاك أوسع ما يتسع له وزنه. راجع **كتاب الصناعتين** وكتاب **تحرير التحبير** مثلاً].

(14) Flaubert, *Madame Bovary*, 2e partie, ch. VIII, éd. Gothot-Mersch, pp. 153-154.

(15) في رسالة له إلى لويز كوليه تاريخها 12 تشرين الأول/ أكتوبر 1853 في: Flaubert, *Correspondance*, de Jean Brunot (Pléiade), t. II, p. 449,

وفيها أيضاً (ص 426) قوله: «أخشى أن أكون قد أطلت كثيراً في منتدى المزارعين، ولئن وفّقت فسيكون ذلك سمفونياً حقاً». ووقف سيمون (Claude Simon, *Discours de* =

«بويليه (Bouilhet) يزعم أنه سيكون أحسن مشهد في الكتاب؛ والذي أنا على يقين منه أنه سوف تكون فيه جدة، وأن النية فيه حسنة. ولو قُدّر يوماً لما تتميز به السمفونية أن يُنقل في كتاب لكان هاهنا. يجب أن يصيح المجموع، وأن يُسمع في آن خوار الثيران وتنهدات الغرام وجمل المديرين»...

وتطالعنا هنا أيضاً تلك العبارة الظرفية، «في آن». وفي وسع فلوبير أن يجعل تعاقب الموضوعات في نصه أقصر ما يقدر عليه، لكنه لا يستطيع البتة أن يُسمعك إياها «في آن» على الحقيقة. وسوف نرى مالارميه، في ما بعد، على الشاكلة نفسها يَسكنه - كما قدمنا - وسواس الموسيقى؛ فأراد أن يكون ديوانه المسمّى *Coup de dés* **(رمية نرد)** توليفة (وقد ورد اللفظ في مقدمته)[16]، أي إن الكتابة تسعى جهدها في أن تكون في آن متسلسلة ومبنية؛ لكن لفظ «التوليفة» إنما هو مجاز، إذ يظل العمل كتاباً، فكأنه قطعة موسيقية تُقرأ ولا تعزف البتة. تلك هي الحدود التي تفرضها «صورة التسلسل في اللغة»، كما قال سيمون[17]، وكان الغرض الذي ارتسمه هو «تخطي هذه العقبة، أي تسلسل اللغة، سعياً في إرضاء هذه الحاجة

= (Stockholm, éd. Minuit, p. 26) على مثال آخر من «في آن» عند فلوبير (Flaubert, Madame Bovary, III, 8, p. 319)، هو: «كل ما كان مخزوناً فيها من الذكريات والصور والتدبير كان يخرج **في آن**، دفعة واحدة، خروج الشرر من الألعاب النارية».

(16) «أضف أن من هذا الاستعمال الصريح للفكر، بما فيه من تأخير وتقديم وفوت، أو من الخط الذي يرسمه هو نفسه، يتحصل، لمن يريد القراءة جهراً، توليفة موسيقية»، في: Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 455,

ويشير النص بعد ذلك إلى «تأثير... الموسيقى التي سمعت في الحفل» ويتمنى أن «يكون هذا الجنس. جنساً مثل السمفونية».

(17) Simon, *Discours de Stockholm*, p. 27.

إلى التزامن مع أنه يبدو من الوهلة الأولى منافراً له»[18]. وتكشف هذه الاستجابة عند سيمون، أي عند رجل عليه أن يحكي تارة ويصف طوراً، عن وعي بنقص وعن رغبة في استدراك ذاك النقص بطرائق مختلفة، لأن تضافر الموضوعات يقتضي استعمال أزمنة بأعيانها (منها صيغة اسم الفاعل)، وجُمل ذوات بنية مركبة هي العلة في استعمال بعض العلامات الطباعية الخاصة، وضم نصوص مختلفة بعضها إلى بعض في الصفحة الواحدة، كما فعل في *Le jardin des plantes* (**متحف النبات**) (الصادر سنة 1997).

وليس الأمر منحصراً في السعي إلى العبارة عن التزامن وحسب، بل القضية أعم من ذلك. وما من فعل من أفعال القول إلا ويكون الانشغال فيه بأحد أمرين، لعلهما متناقضان. أحدهما الانقياد والتسليم لتسلسل النص، والعبارة بأوضح ما يكون عن معنى واحد لا غير؛ والآخر الاجتهاد في الوقت نفسه في العبارة عن شيء آخر. ولفهم هذه المسألة حقّ الفهم يحسن الانطلاق كالعادة من اللغة الدارجة. إن كلامنا في المعتاد متسلسل؛ وهذه الجمل مثلاً: «تمطر السماء»، «يطول النهار»، «الجو حار بالقياس إلى الفصل»، إنما هي مكونة من دلائل؛ والدليل عند سوسور هو ذاك الذي يكون فيه الدال والمدلول وثيقَي الصلة، بحيث لا يكون تعاقب تلك الدلائل مدعاة للَبسٍ ولا إبهام، وتظل مع ذلك على تسلسلها. ويخرج القول عن التسلسل عندما ينضاف، في أي المراتب كان، إلى هذا الحامل الاضطراري المكون من الصورة والمعنى، عنصر أو أكثر؛ وقد استعملنا لفظ «العنصر»، على إبهامه، عن قصد ليكون عنواناً للتنوع. وقد أختار البساطة وأقول: «تمطر السماء»؛ وفي وسعي الدلالة أيضاً على أن السماء تمطر، وأن أجعلها تمطر «حبالاً ورماحاً» إن كنت

(18) انظر الهامش 2 من هذا الفصل.

ناطقاً بالفرنسية، أو «قططاً وكلاباً» إن كنت من الناطقين بالإنجليزية (يقولون: It rains cats and dogs). وعلى المخاطب أن يفهم أن «الحبال» و«الرماح» و«القطط» و«الكلاب» ألفاظ نقلت من المعنى المعتاد (ويظل هذا المعنى كامناً فيها) إلى معنى مجازي جديد اكتسبت به العبارة قيمة فنية بدلالتها، على غير المتوقع، على أن السماء تمطر. وهذه العبارات كثيرة الجريان؛ فتتفاوت لذلك درجة البلى فيها؛ غير أن اللغة فيها مجازية، أي إنها تتسم باستعمال الصور البيانية؛ وقد عرّفها دومرسيه[19] تعريفاً لا يخلو من تكلف بأنها صور يُحمل فيها اللفظ على دلالة ليست هي عين دلالته في الوضع.. فلفظ «الشراع» ليس موضوعاً للدلالة على «السفينة»، لأن الشراع إنما هو جزء منها؛ لكن «الشراع» قد يطلق أحياناً على «السفينة».

في هذا المثال الذي اخترناه كناية (أي إطلاق الكل والمراد الجزء)[20]؛ ذلك أن لفظ «الشراع» حُمل على دلالة أوسع من دلالته الوضعية؛ فهاهنا إذاً نقل للمعنى مع أن المعنى المعتاد ليس بمَنسي[21].

---

(19) César Chesneau Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens* (Paris: Flammarion, 1968), p. 69.

(20) المصدر نفسه، ص 115.

(21) والمسألة هنا، في بعض النصوص خاصة، هي أن تعرف هل هناك حقاً صورة بيانية أم لا. فالرسائل الموضوعة في البلاغة اتفقت على مثال نموذجي للكناية بالجزء عن الكلّ، هو بيتا راسين، في: *Le Cid*, IV, 3:

في هذا الضوء المظلم الساقط من النجوم
أبصرنا بعد لأي مع المد ثلاثين شراعاً

وهل في هذا حقاً صورة بيانية؟ ماذا لو كان معنى «الشراع» هو «الشراع» الحقيقي؟ والنص على هذا المعنى أجود! لأنك ترى عوض الاستعمال المجازي إشارة بديعة إلى أسطول يدنو، ممتدة أشرعته، في ضوء الصبح الخافت.

وتماثل الأصوات من شأنه أيضاً أن يجعل الأقوال ملتبسة المعنى. ونخص بالذكر من ذلك التجنيس الجاري في الألعاب اللغوية. وهذا واحد منها نسوقه كما كان يأتي في هذه الدواوين المعدودة الصفحات التي يتمكن قراؤها من الظهور بمظهر الأذكياء بأيسر ثمن، وهو:

savez-vous comment on peut faire aboyer un chat? Vous mettez devant lui une tasse de lait et il aboie (il la boit)(*)

وكان القوسان يشرحان ذلك الجناس القائم على الاشتراك الصوتي في التركيبين النحويين ويبرزان العلة فيه. ونشير هاهنا إلى أن هذا الجناس إنما هو شفهي، وأنه يزول بالكتابة. ونسوق مثالاً آخر ألطف وأظرف، مع أنه من جنس الأول، وهو البيت الأول في رباعية الأدوار ...à la nue accablante tu[22]: فقد يدلّ لفظ nue (وعندنا أنه يجب أن يدلّ) على nuée (الغمام) أو على (femme nue) (امرأة عارية)، وهو ما مكن الشاعر من أن يستر تحت الوصف الظاهر لغرق السفينة شبقاً عارماً في قصيدته[23].

والجناس والقصيدة، على اختلافهما، يرجعان إلى مسألة

(*) في معناها بالحرف الواحد: أتدري كيف تجعل القط يموء؟ تضع بين يديه طاس لبن فيموء (فيشربه). ويشبهه في العربية المثال الشهير في الباب، وهو (في **تحرير التحبير**، ص 110):

كلكم قد أخذ الجام ولا جام لنا
ما الذي ضر مدير الجام لو جاملنا

وهو في كتب البلاغة كافة.

(22) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 76.

وراجع تأويل هذه القصيدة في دراستنا: «Sur un poème de Mallarmé,» *L'information grammaticale*, no. 67, pp. 3-9.

(23) تجد تفسيراً لقصيدة مالارميه في: F. Noulet, *Dix poèmes* (Genève: Droz, 1948), pp. 130-135.

واحدة: ذلك أن المخاطب في الأول يعطي في المعتاد مكلّمه حُكْمه(*)، وأن الشارح للقصيدة يعاند فلا يرى سوى موضوعة واحدة بيد أن هاهنا موضوعتين. لكن العبرة في الأحوال جميعاً بالعلاقات بين القائل والمقول له، أي بنوايا ذاك وتأويل ذا؛ والكتابة، في الحالتين معاً، مضاعفة.

ونورد أيضاً ثلاثة أمثلة على هذه الكتابة البنائية. أولها الأمثال؛ وسرعان ما يذهب الذهن في هذا الصدد إلى الأناجيل. والأمثال تشبيهات متصلة تتكون منها حكاية ملتحمة مشخصة يُناط بها أن توحي بمعنى أخفى وأبعد غوراً. وتكون العلاقات بين المشبه والمشبه به، درءاً للبس، معيّنة في أول الكلام في الأكثر، نحو:

مَثَلُ ملكوت السماوات كمثل الرجل..

.. كمثل حبة الخردل..

.. كمثل الخميرة[24].

وأحياناً بعد نهاية الحكاية، ونزولاً عند طلب التلامذة، نحو:

«فجاء إليه تلاميذه وقالوا له: فسر لنا مَثَلَ زؤان الحقل»[25].

(*) كذا ترجمنا: Donner sa langue au chat؛ وهو قول مأثور. ولابدّ أن هنا خطراً بين سائل ومجيب، على أن يعطى الغالبُ منهما حُكمَه، أي ما أراده وحكم به على المغلوب. ويقال عندنا في المغرب: أعطى حماره، لأن الحمار هو الخطر (ومن العوام من يقول: عضّ حماره؛ وليس بشيء).

(24) **الكتاب المقدس**، «إنجيل متى،» الإصحاح الثالث عشر.

[ونصها في ترجمة جمعية الكتاب المقدس في لبنان: «يشبه ملكوت السماوات رجلاً..»، «يشبه ملكوت السماوات حبة من خردل..»، «يشبه ملكوت السماوات خميرة..». والعبارة التي اخترناها عبارة قرآنية؛ فلعل المترجم (أو المترجين) نكبوا لذلك عنها إلى ما ترى].

(25) المصدر نفسه، الآية 36. [وما في المتن هنا ترجمة الإنجيل المذكور قبل].

وقد يقع أحياناً، لتتم النبوءة، ألا يكون المثل قابلاً للفهم، عن قصد من صاحبه، نحو:

«.. وأما غيركم فنكلمهم عليها بالأمثال؛ حتى إذا نظروا لا يبصرون، وإذا سمعوا لا يفقهون»[26].

كأن المعنى، في الحالة الأخيرة، مخفي لدواعي لاهوتية، كما أنه مستور في القصيدة المذكورة لدواعي جمالية.

ويكون القول ملتبساً أيضاً متى كان «تناص»، وهو عند ريفاتير «إدراك القارئ للعلاقات بين عمل بعينه وبين أعمال أخرى تقدّمته وتلته»[27]. وهذه العلاقات شديدة التنوع، تكون تارة وثيقة كما في المثل والمعارضة، وتكون طوراً مرتخية عندما تُستعمل الصورة البيانية التي تسميها الرسائل الموضوعة في البلاغة «الإشارة». وقد جاء في قصيدة لبونج لا عنوان لها[28]:

أي رامي نار

أودى فيك! يا قيصر الأشقر!

---

(26) **الكتاب المقدس**، «إنجيل لوقا،» الإصحاح الثامن، الآية 10. وراجع أيضاً «إنجيل متى،» الإصحاح 13، الآية 13. [ونصه في الترجمة المذكورة: «وأنا أخاطبهم بالأمثال لأنهم ينظرون فلا يبصرون، ويصغون فلا يسمعون ولا يفهمون»].

(27) ذكره جينيت في: Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8,

ومسائل التناص هذه في مواضع متفرقة منه.

(28) Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, coll. «Poésie» (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 12.

[بونج (Francis Ponge 1899-1988): شاعر فرنسي. اشتهر بوصفه لصغائر الأشياء، كالفراشة والشمعة والقوقعة وغيرها في قصائد نثرية. وهو معدود في الشعراء الوجوديين، ومؤسسي الرواية الجديدة بفرنسا].

برقش الردهة

ذات الألعاب التالفة!

ارفع غضبك الفائت

شعلة! احمرّ احمراراً!

وتدحرج ميتاً، مفعماً

إمبراطورية وغماماً!

والظاهر أن قيصر هذا هو نيرون كما صوره تاكيتوس وكذلك سينكيفتش في روايته **من هناك؟**[29]. ولا يصحّ تأويل البيتين الأولين حقّ تأويلهما إلا لمن يعلم آخر ما قاله ذلك الطاغية ونقله تاكيتوس (وهو: qualis artifex pereo![30])، وأن العلاقة الدلالية بين اللاتيني artifex (فنان) والفرنسي artificier (رامي النار) مطلوبة مرغوب فيها. ولئن كان تعريف ريفاتير من تحصيل الحاصل في الأسلوبيات المعتنية بالأثر كما عرّفها هو فليس بصحيح بالنظر إلى القائل: ذلك أن هاهنا حقاً «إشارة». وهذه الإشارة قد يذكرها المؤلّف، وقد يعنى عناية خاصة بإخفائها؛ والأغلب في هذه الحالة أنها تخفى على

(29) هذه الرواية (*Quo vadis?*) لمؤلّف بولندي (H. Sienkiewicz)؛ وقد صدرت ترجمتها الفرنسية عام 1900، وكان لها نجاح باهر في أوروبا كلها؛ ونقلت إلى الشاشة (أيام الأفلام الصامتة) فازدادت شهرتها. وقد قرأها مونتيرلان (Montherlant) بشغف كبير واستلهمها (انظر: P. Sipriot, *Montherlant sans masque*, livre de poche, pp. 24-27.)

وهو وبونج أبناء جيل واحد: ولد هو سنة 1895 وولد بونج سنة 1899. [وتاكيتوس (Publius Cornelius Tacitus) (Tacite) مؤرخ لاتيني (55-120 بالتقريب). كان من رجال الدولة، خطيباً مؤرخاً ذائع الصيت. وكان همه نصرة الفضائل وفضح الرذائل. ونيرون هو الذي كان إمبراطور روما بين سنتي 54 و68. احترقت روما (سنة 64) فتوجهت إليه أصابع الاتهام؛ وكان طاغية سفاكاً للدماء. مات غيلة].

(30) معناه: أي فنان!... وأموت!» *Annales*, Néron, 44.

القارئ[31]، وهو ما يحدث كثيراً في أعمال جيرودو (Giraudoux) المحشوة تلميحات، أو في بعض أشعار المحدثين، إذ تكشف لمن يقرأها ويعيد قراءتها بتمعن أنها سهلة في ظاهرها وحسب. والمستخلص من هذه الأمثلة جميعاً ما أجاد العبارة عنه جينيت إذ قال: «قد يخفي النص نصاً غيره»؛ والخطر الدائم هنا هو ألا تُرى التلميحات حيث ينبغي، أو أن تُرى حيث لا ينبغي.

«الكلام نصفه للمتكلم، ونصفه للسامع»؛ كذا قال مونتاين[32]، بأسلوبه الفريد، مؤكّداً أن المسؤوليات في فعل القول مشتركة. ونسوق على ذلك مثالاً أخيراً، هو التهكم، وهو صورة بيانية يكون فيه المعنى المراد عكس ظاهر القول[*]. وهو سلاح خطير لأنه كثيراً ما يقع من غير علامة أسلوبية تدلّ عليه، لاتكال القائل على المقام وعلى السياق لإيضاح الكلام. ومن ذلك ما يُروى أن أستاذاً كان يشرح لتلامذته ذلك المقطع الشهير في استرقاق السودان[33] (وهو

---

(31) مثال ذلك أن قصيدة Elle fuit vers les saules في: Yves Bonnefoy, *Poèmes* (Paris: Mercure de France, 1978), p. 46,

يذكّر أولها صراحة بقول فرجيليوس في البيت 657 من القصيدة الريفية الثانية في: Virgile, *Fugit ad salices*, Bucoliques.

[معنى الجملتين الفرنسية واللاتينية واحد، هو: فرّت إلى الصفصاف، أي لجأت إليه. وفرجيليوس (Publius Vergilius Maro) (Virgile) شاعر لاتيني (70-19 قبل الميلاد)، هو مؤلّف **«الإنيادة»** (*L'Enéide*)، ملحمة روما ذائعة الصيت ذات الأثر البليغ في الثقافة الأوروبية].

(32) Michel de Montaigne, *Essais*, livre III, ch. XVIII, Pléiade, p. 1058.

(*) «التهكم. في الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء. والفرق بين التهكم والهزل الذي يراد به الجد أن التهكم ظاهره جدّ وباطنه هزل، وهو ضدّ الأول، لأن الهزل الذي يراد به الجد يكون ظاهره هزلاً وباطنه جداً» (**تحرير التحبير**، ص 568 و570). واللفظ المستعمل: السخرية.

(33) Montesquieu, *L'esprit des lois*, XV, 5.

الشاهد الأمثل على التهكم) ويرمي غاضباً مؤلّفه بالعنصرية: وليس مونتسكيو ممن يستطيع الرد عليه في هذه الحالة؛ لكن كم من صحافي في أيامنا هذه يضطر اضطراراً إلى أن يشرح أن ما كتبه بالأمس إنما هو هزل منبهاً بذلك، على الرغم منه، إلى أن قرّاءه لا فطنة لهم ولا بصيرة!

وهذه المسائل يعالجها اللساني والأسلوبي؛ بل الأَولى أن ينظر فيها من يرى أن الثاني والأول سواء. وقد يميل الخاطر إلى أن ذكر التسلسل الاضطراري والبناء المتواتر في القول إنما هو عَود إلى نظرية جاكوبسون المسماة نظرية المحورين. ومن المسَلم به أن اللساني لا ينكر أن مفهومي التأليف والانتقاء قد مكّنا ذاك اللساني الفذ من تصنيف أمراض اللغة إلى اضطرابات المشابهة واضطرابات المصاقبة. ومن المسَلم به أيضاً أن الأسلوبي يرى أن الفرق بين الأمرين قدّره ذاك العالم حقّ قدره، لأن في كل مرتبة من مراتب اللغة ـ في الصرف والمعجم والنحو وتركيب الجمل ـ قد تظهر إحدى تينك العلاقتين (المشابهة والمصاقبة) ـ كل واحدة في أحد وجهيها؛ فينشأ عن ذلك عدد هائل من الصور الممكنة[34].

وأبرز معه تنوع الاختيارات. لكننا نُنبه أولاً إلى أن جاكوبسون اللساني عندما يتحدث عن الانتقاء يراه من موقع القائل لحظة صياغته جملتَه، وأنه يختار من الدال والمدلول على السواء ما يراه مناسباً؛ ثم لا يقول بعد ذلك إلا قولاً واحداً للمقول له. أما المتلقي فلئن صحّ أنه بالخيار فهو خيار غير الأول، وهو قائم على الدلالة، إذ يقترح تأويلين اثنين (وأحياناً ثلاثة). وبعد أن ضبطنا هذه الأمور يتسع

---

(34) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 62.

[والوجهان: الاستعارة والكناية].

لنا أن نردّ على جاكوبسون الأسلوبي في بعض القضايا. من ذلك إننا نرى أن المصادرة التي صاغها في قوله[35]: «تنقل الوظيفة الشعرية مبدأ المعادلة من محور الانتقاء إلى محور التأليف» ليست بذلك العموم ولا بتلك البساطة التي يلوحان عليها؛ ونرى أيضاً أن يُعاد النظر، دائماً في ما يخص الأسلوب، في مقابلة المشابهة بالاستعارة والكناية بالمصاقبة؛ ونرى كذلك أن الإفراط في التبسيط يدعو إلى إعادة النظر في التمييز بين الحركات الأدبية (كمقابلة المدرستين الرومنسية والرمزية بمذهب الواقعية) بناء على أن الأوليين تفضّلان استعمال الاستعارات والآخر استعمال الكنايات. وهذا الخلاف في التقويم والتقدير مرده أصلاً إلى أن جاكوبسون يذهب إلى أن الأسلوبيات (ويسميها هو «الشعريات») إنما هي امتداد للسانيات، ونذهب نحن إلى أنها علم نقدي قائم برأسه، مختلف في أصله وفي مبادئه وفي مقاصده.

ومهما يكن الحكم على هذه النظريات فالذي لا شكّ فيه أن مفهومي التسلسل والبناء مفهومان لابدّ منهما في الشقّ النظري لتعيين المنهج وفي الشقّ العملي للتوصل إلى تأويل صحيح للأقوال.

وأما في الشقّ النظري فينبغي أولاً حصر الوسائل المختلفة التي تكفل للقول تسلسلاً - وتعريفُها. وهي متنوعة؛ وقد اقتصرنا إلى الآن على بضع أمثلة عليها. ومنها العمد إلى توثيق العلاقة بين الدليل ومسماه بالاستفادة من الخصائص الصوتية أو الكتابية التي تُميز الدال[36]؛ ومنها الاجتهاد في إضفاء قيمة أسلوبية على عناصر المرتبة

---

(35) المصدر نفسه، ص 220. وراجع أيضاً - في ما سيأتي لنا بعد - الفصل المعنون فيه: «Linguistique et poétique», pp. 209-218.

(36) تجد أمثلة على ذلك في: Pierre Larthomas, «Hugo linguiste,» dans: *Le génie de la forme*, Mélanges Jean Mourot, pp. 409-417.

الثانية في التقطيع التي ليس لها في المعتاد دلالة؛ ومنها السعي إلى الإفادة من الاشتراك اللفظي؛ ومنها الاتكال على السياق وعلى المقام وحملُ اللفظ على معنى جديد[37]؛ ومنها تفضيل المعاني المتداعية بحيث تكون «أرباض اللفظ» - كما قال إلويار - أهم من اللفظ نفسه؛ ومنها استعمال الأمثال والأقوال السائرة التي تقتضي قراءة مضاعفة عينية وأخلاقية؛ ومنها اتخاذ المعارضة أو التلميح سبيلاً للإحالة في آن إلى الواقع وإلى نص آخر. وإنما هذا غيض من فيض.

وفي الشقّ النظري كذلك تجد في مبدأي التسلسل والبناء سبيلاً لتصنيف عقلاني للصور البيانية، وتمييزِ ما يقع منها على تسلسل القول مما يقع على ارتفاعه وانبنائه. ويكون من القبيل الأول الجناس (نحو: «أعذر من أنذر»؛ «من غاب خاب»)، ومن القبيل الآخر كافة الصور البيانية التي تقتضي بطبيعتها ما سماه باسكال «الغياب والحضور». في بعض الاستعمالات يكون للفظ «الشراع» معنى «السفينة»، غير أن معناه المعتاد يظل مع ذلك غير منسي، فلذلك لا يمكن أن تكون الكناية - كما أرادها جاكوبسون[38] - ملحقة بمحور التأليف وحده منحصرة في علاقة المصاقبة.

وأما في الشقّ العملي فمرد الأخطاء في التأويل إلى أن التسلسل والبناء في القول لم يقدّرهما المقول له حقّ قدرهما. ذلك أن القول قد يكون تارة متسلسلاً لا غير فيحمّله السامع أو القارئ معانٍ لا تناسبه؛ وطوراً - وهو الأكثر - يكون العكس فلا ينكشف بناء القول ولا يوقف عليه ويكون التأويل متسلسلاً فتعترضه عقبات كأْداء.

---

(37) كان معنى Fiel! Mon lampion! (مِرّتاه! فانوسي!) Ciel! Mon mari! (ربّاه! زوجي!)، في إحدى المسرحيات: Jean Tardieu, Théatre de chambre, t. 1, *Un mot pour un autre*, Gallimard.

(38) Jakobson, *Essais de linguistique générale*, pp. 61-63.

والذي يحسب أن الرباعية الأدوار التي عنوانها *A la nue accablante tu* إنما تصف سفينة تغرق لم يوْفِ القصيدة حقها من التأويل. وقد شهد أحد المشاركين في ندوة انعقدت بباريس سنة 1992 أن «التحليل البلاغي الأسلوبي للشعر قد أصبح من المحال» وأن «الشعر الحديث لا يقبل التحليل الأسلوبي»[39]. وغير خافٍ عليك أن هذا التسليم بالعجز لابدّ من تخطيه والاجتهاد في تعريف مناهج جديدة للتحليل، ولا شكّ في أن مفهومي التسلسل والبناء سيتنزلان فيها المنزلة اللائقة بهما.

وذاك هو الشأن في الموسيقى وفي الفنون الجميلة: فالمبدعون هم أنفسهم الذين يحضوننا على الإفادة من تلك المَشابه. وفي الصفحة التي كتبها جيونو ما يشهد على ذلك. وقدمنا أيضاً أن مالارميه وفاليري كانا يضطرمان غيرة من الموسيقى. ولئن أغفلت أن كلود سيمون رسام كاتب مصور في آن فقد فاتك ما تتبين به طرائقه في التأليف وكذا أسلوبه[40].

وسنبقى مع مثالنا، وهو المقارنة بين الأدب والموسيقى، لأنه غني بالعبر. والخلاف الأصلي بينهما هو أن التوليفة لا معنى لها على الحقيقة؛ غير أن مختلف عناصر الصناعة الموسيقية (وهي اللحن والانسجام والإيقاع والوتيرة والتركيب والرنة والشدة) قابلة للنقل إلى الأدب، ولاسيّما الفرق القائم بين اللحن لأنه يدلّ، متى حُمل على أوسع معانيه، على تسلسل الأصوات الموسيقية، وبين الانسجام، وهو تزامن مجموع تلك الأصوات. ولعله لابدّ أيضاً من دراسة ألفاظ

---

(39) الاقتباسان في: Kobedi Varga, «La question du style et la rhétorique,» *Qu'est-ce que le style?* (Paris: PUF, 1994), pp. 170 et 173.

(40) اقرأ في هذا الصدد كتاب: Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre* (Grenoble: Ellug, 1998).

أُخر، مثل «سمفونية» و«سمفوني»، وقد تقدّم، وكذلك «اللازمة» و«التنويع». هذه ألفاظ يستعملها الأدب استعمالات مجازية متفاوتة؛ وتقتضي دراستها أن تعرّف قبل ذلك تعريفاً محكماً علاقاتُ كل مؤلّف بالموسيقى، واستعمالات بعض الطرائق المشتركة بين الفنين. وهذه مشتركة لأن القول، أدبياً كان أم موسيقياً، يكون في الأكثر متسلسلاً مبنياً في آن. وهو في الأدب متسلسل دائماً، مبني أحياناً، ساعٍ في أن يكون كذلك، متحسر أحيانـــاً على عدم كونه كذلك، بل ـ وهذا أخطر ـ على عدم استطاعته أن يكون كذلك.



القسم الثاني



الفصل الأول

الأجناس ـــ الأصول وتصنيفها

«على من يقول بانحلال الأجناس كما كانت تتصورها الخطابة القديمة ألاّ ينسى أن الوظائف الأدبية لم تتخصص أبداً مثل تخصصها اليوم، وفي أعمق المراتب، أعني مرتبة الشكل اللغوي نفسه»[1].

بيار غيرو

لقد قارّنا بين محادثة عادية وقصيدة رباعية الأدوار، بين قولين اثنين شديدي التباين، أولهما شفهي مرتجل والآخر كتابي أُنعم فيه النظر؛ ويبدو لنا أن ذلك مكننا من تعريف فعل القول، ومن بيان طبيعة أركانه، أعني الكليات اللغوية التي يقتضيها. وبين ذينك الطرفين تدخل كافة الأقوال الموجودة والممكنة: ذلك أن «الخطاب الإنساني تتوزعه في كل مكان وفي كل زمان أجناس خطابية لا تحصى كثرة»[2]، اجتهدت الأجيال تلوَ الأجيال في تعريفها أو تصنيفها. وقد جاءت التصنيفات مختلفة لاختلاف المبادئ التي تصدر

(1) Pierre Guiraud, *Le langage*, encyclopédie de la Pléiade, p. 459.

(2) Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique*, p. 520.

عنها. ونقتصر هنا على واحد منها نتخذه مثالاً، هو تصنيف باختين: فقد عيّن «أنماطاً من الأقوال ثابتة» وأحصى منها عدداً، هي[3]:

«.. الحكاية المألوفة، والرسالة (بأشكالها المتنوعة)، والأمر العسكري الموحّد النمط، في صورته المختصرة وفي صورة الأمر المفصل، وجامع الوثائق الرسمية المختلفة (ويكون معظمها موحّد النمط)، وعالم خطاب الإعلانيين (بأوسع معاني الإعلان، في الحياة الاجتماعية والسياسية)..»

هذه الأقوال جميعاً عرّفها هذا اللساني بأن لها قيمة تداولية وتبادلية. لكن منطلقنا مختلف تمام الاختلاف: ذلك أن ما نُعنى به هنا هو الأقوال؛ والأقوال تنتسب إلى أجناس جرت العادة على تسميتها أجناساً «أدبية». ويمكن تعريف الأقوال بأنها «أشياء (كلامية) لها وظيفة جمالية»[4]، أي لها أو تسعى في أن يكون لها خصائص شكلية يراها القائل والمقول له أو أحدهما جوهرية. إن قصائد لوغوفيه التي كان يزدريها مالارميه ويستهين بها[5] ولم نعد نقرأها اليوم لم تنفك عن كونها قصائد، كما كان يعتقد ذلك مؤلّفها؛ وعلى العكس من ذلك لسنا على يقين أن مدام دو سيفينييه[*] عمدت

---

(3) Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* (Paris: Gallimard, 1984), p. 266.

(4) Gérard Genette, *Fiction et diction*, p. 7.

(5) أشفق مالارميه على ديوان **أزهار الشر** لبودلير (Baudelaire, *Les fleurs du mal*) أن يطبع بالحرف عينه الذي طبع به نثر دو تراي ونظم لوغوفيه، في: Mallarmé, *L'art pour tous*, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 257.

[ولوغوفيه (Ernest Legouvé 1807-1903): شاعر روائي فرنسي. له مسرحيات عرف بها. ودو تراي تقدّم التعريف به. وراجع ما سيأتي في الفصل الثامن، الجزء الثاني في الهامش 94].

(*) مدام دو سيفينييه (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné 1626-

بصورةٍ دائمة إلى العبارة عن نفسها بأسلوب خاص مازال إلى اليوم يأخذ الألباب. وكيفما كانت تطلعات القائل والبصيرة النقدية عند المقول لهم فالثابت أن «إدراك تفرع مجال الأدب إلى فئات من الأعمال متفاوتة التعين ظاهرةٌ عالمية»[6]. إن ميدان البحث فسيح جداً والاجتهادات متنوعة أدت كلها اليوم إلى نتائج شديدة التباين[7].

وليس غرضنا هاهنا العَود من جديد إلى الفرضيات التي تواترت جيلاً بعد جيل (فهذا عمل سبقنا إليه غيرنا وأحكمه)[8]؛ بل القصد في المقام الأول لفت الانتباه إلى بعض العقبات في باب الاصطلاح تشهد على تعقيد المسائل المتناولة وتُبين السبب في خيبة الأمل أحياناً في النتائج المتحصلة. ومن شاء من الأسلوبيين تعريف مفاهيم جديدة فله إما أن يخترع لها اصطلاحات وإما أن يحمل اصطلاحات قديمة على معانٍ جديدة؛ وقد قدمنا ما كان من اصطلاحي «الخطابة» و«الشعريات»[9]. ولابدّ هنا من التروي: ذلك أن اللفظ المخترع يجب أن يكون مفهوماً رأساً، وإلا فمعرَّفاً من أول وهلة؛ وألا تلوح عليه علامات رطانة أهل الاختصاص. وفي الاستكثار من الألفاظ أو من المعاني للفظ الواحد ركوبٌ للمخاطر، كما تشهد على ذلك استعمالات لفظ «الجنس»، وهو وحده خليق بدراسة مطولة. وتكشف قراءة القواميس أن اللفظ ـ في ما عدا بضعة مجالات كالفلسفة

= 1696) وتعرف باسم Madame de Sévigné. مؤلّفة رسائل فرنسية. نشرت لها «رسائل» (معظمها إلى ابنتها) سنة 1726؛ تصف فيها مجتمع الوقت في أسلوب لا يخلو من حيوية وتحرر من القيود، على غير المألوف في العصر الكلاسيكي.

(6) Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique*, p. 520.

(7) انظر ص 38 من هذا الكتاب.

(8) يستحسن الرجوع خاصة إلى أعمال جينيت وإلى الكتيب الجيد: Dominique Combe, *Les genres littéraires* (Paris: Hachette, 1992).

(9) انظر ص 24 ـ 25 من هذا الكتاب.

والنحو - إنما يكون في اللغة الدارجة - مثل قولهم: espèce (نوع) - لفظاً متمّما مكملاً، يتبادر إلينا على السليقة عندما يعوزنا في لحظة من اللحظات لفظ أدق منه(*). وهذا هو السبب في تلك الاستعمالات التي نرى فيها غلواً وإفراطاً. آية ذلك أن التهكم اعتده بعضهم جنساً(10)، فالحقل الدلالي إذاً واسع، بل مفرط في الاتساع؛ وهذا الإبهام في المعاني وفي الاستعمالات سنقف عليه أيضاً في الميدان الذي نُعنى هنا به. وهنا أيضاً لنا في القواميس فسحة من ضيق: فهذا قاموس (*Le grand Robert*) يعرّف الجنس **أولاً** بأنه صنف من الأعمال أسسته التقاليد (بحسب الموضوع والطابع والأسلوب)، **وثانياً** بأنه شكل من أشكال التأليف الأدبي (كالوصف والصفة والحكي(**) وغيرها)، **وثالثاً** بأنه طريقة خاصة في استعمال

(*) يشير المؤلّف هنا إلى قول الفرنسيين في مثل الحالة التي ذكرها: Une espèce de...، ومعناه: شيء يشبه كذا. واعلم أن العامة يجري على لسانها تذكير لفظ Espèce ليطابق اللفظ الذي يليه متى كان مذكراً؛ وهو لحن. وأمثلة ذلك في المعاجم الفرنسية.

(10) نخص بالذكر هنا مقالة كثيرة الفوائد من الكتاب الجماعي: Philippe Hamon, «Stylistique de l'ironie,» dans: *Qu'est-ce que le style?* (Paris: PUF, 1994), pp. 149-153.

(**) الصفة هنا مقابل Portrait، ويعده بعضهم جنساً أدبياً. والصفة «الحالة التي يكون عليها الشيء من حليته ونعته، كالسواد والبياض، والعلم والجهل» (عن **المعجم الوسيط**). وليس المثالان فيه للحصر، بل إشارة إلى احتمال الصفة للعينيّ والمجردَ معاً، فالصفة يصلح مقابلاً لذلك اللفظ. وعندما كان يراد تعيين المتعاقدين في الوثائق الرسمية كان يقال: فلان صفته كذا وكذا. ومازال هذا اللفظ متداولاً عندنا في المغرب، في دفاتر الحالة المدنية (وتحته تفصيل أجزاء «صفة» صاحب الدفتر من شعر وأنف وغير ذلك، مع أن الصورة الشمسية أصبحت تغني عنه). أما الحكي - بفتح، فسكون - فليس في القواميس العربية، قديمها وحديثها: فمصدر حكى فيها كلها إنما هو الحكاية لا غير. وفي **الفرائد الدرية**: «حكْي Parole, discours» (كلام، خطاب). وهو لفظ جارٍ بذلك المعنى بين أهل الشام، ونشرته في العالم العربي الوسائل السمعية البصرية. ثم هو لفظ لم يستعمل قط في شيء من العلوم؛ فهو حقيق بأن يكون اصطلاحاً مقابلاً للفظ Narration، وهو أولى من لفظ «السرد»، لعدم اتصال هذا بشبكة الاصطلاحات الملازمة له. وقد قدمنا ذلك.

طابع بعينه أو أسلوب بعينه. والصفات الملحقة بلفظ الجنس في هذا التعريف كثيرة، تشير تارة إلى أصناف ينبني معظمها على مقابلات (بين أجناس عالية وأجناس سافلة، أو بسيطة ومختلطة، أو أصلية وفرعية، أو كلاسيكية وورومنسية، أو مأسوية وملهوية(*)، أو رثائية، أو جدالية)، أو تُعبر عن أحكام قيمة (كنعت الأعمال بأنها مبهمة أو مملة أو غير ذلك). إن مادة هذا المدخل المعجمي دسمة، ولعل فيها لزوماً لما لا يلزم؛ لكن هذا التنافر ليس مما يؤخذ على كتاب ليس همه سوى تسجيل الاستعمالات. ومن البيِّن أن هذا اللفظ وحده يدلّ على عناصر شديدة التباين؛ فلابدّ من استعمال اصطلاحات أدق. ونسوق لبيان ذلك نموذجاً آخر للتعريف أخذناه عن كتاب في **مفردات الأسلوبيات**[11] (في مادة «جنس»)، ونصه:

أسلوبيات الأجناس: أسلوبيات أخذت على عاتقها أن تعاين الضرورات اللغوية وتضم بعضها إلى بعض، كيفما كانت تلك الضرورات (فاعلية أو معجمية أو مخصصة أو جملية أو مجازية أو خطابية) لأنها هي التي تعيّن الممارسات الأدبية الخاصة بجنسٍ جنسٍ وبعصرٍ عصرٍ، في توجُهٍ بعينه (كالمأساة الباروكية(**) أو القصة

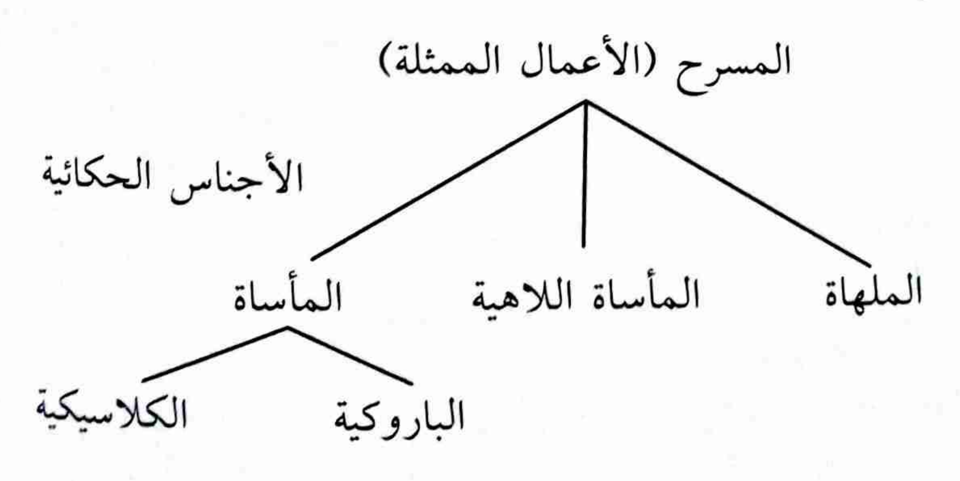
(*) قسنا «الملهوية» على «المأسوية».

(11) Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique* (Paris: PUF, 1989).

(**) الباروكية نسبة إلى باروك، تعريب Baroque. وهذا لفظ برتغالي في الأصَل، معناه: «غير منتظم»؛ وكان يطلق على الأحجار الكريمة التي لا تكون أوجهها متساوية. ثم اتسعوا فيه فصار يطلق على الغريب المستنكر العجيب المشوه المعوج وما في معناه. وهو أسلوب في المعمار كان شائعاً في أوروبا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، لاسيّما في كنائسها، لإحياء الحماس الديني. وهو في الأدب مذهب تقابل به الكلاسيكية، يتميز بالغلو والتهويل وذكر الموت والتزهيد في الحياة الفانية. أما «الفاعلية» المذكورة قبله فمقابل Actancielles، وهي نسبة إلى الفاعل، بالمعنى الذي له في الحكائيات، أي كل ما من شأنه أن يكون له في الحكاية فعل يوجهها وجهة بعينها. وهو في الأصل من مفاهيم النحو =

الفلسفية). ولابدّ من تصنيف تلك الضرورات إلى مجموعات تضم بعضها إلى بعض مناسبات، وتنتظم في مجموعات من مراتب منسجمة. ويفترض أن تقوم أسلوبيات الأجناس قبل أسلوبيات المؤلّفين.

هذا تعريف يرضينا آخره، لا سائره: ذلك أن فيه خطأً منهجياً هو تعريفه اللفظ باللفظ نفسه (في قوله: «بجنسٍ جنسٍ»)، ويقتضي أن القارئ عرّفه تعريفاً؛ وأن استعمال لفظ «الضرورات» قد يبدو مفرطاً في الحصر؛ وأن الصفات التي تليه لا نظام فيها. وأبلغ من ذلك أن الأمثلة التي اختارها فيها نظر، إذ لم تؤخذ بالاعتبار الفروق الواجب إقامتها بين الأجناس التي قد نسميها أجناساً أصولاً وبين الأشكال المختلفة التي اتخذتها على مرّ العصور. وينبغي قبل تمييز المأساة الباروكية من المأساة الكلاسيكية تمييز المأساة من المأساة اللاهية ومن الملهاة، وهي ثلاثة أنماط من التمثيل تنتسب إلى هذا الجنس الأصل الذي هو المسرح، وهو بطبيعته وبخصائصه مختلف عن الأجناس الحكائية لأن هذه تحريرية لا غير، فهاهنا إذاً ثلاث مراتب، يمكن بيانها على هذه الصورة:



ومن شأن ذلك أيضاً أن يُبرز العيوب التي تشين معظم

= البنيوي، وهو فيه كل وحدة تشير في الجملة إلى عنصر (حيّ أو غير حيّ) له نصيب في ما يدلّ عليه الفعل.

التحليلات: ذلك أن لفظ «الجنس» يدلّ على عناصر شديدة التباين، ولا تؤخذ فيه بالاعتبار المراتب الثلاث مع أنها تقتضي اصطلاحات أدق وتدرجاً معيناً في التحليل وثلاثَ دراسات مختلفة، فالمأساة الباروكية ليست جنساً؛ إن هي إلا «عرَض» من أعراض المأساة؛ والمأساة نفسها إنما هي في المقام الأول عمل مسرحي كالملهاة، فهما معاً منتميان إلى جنس واحد قد نسميه جنساً «أصلاً».

وكذلك لا يمكن أن تكون أجناساً تلك العناصر التي يتكون من مجموعها هذا القول أو ذاك. وهذا خطأ شائع، وهو الخلط بين الأجزاء والكل. ومن الممكن بيان ذلك باستعمال جملة فلوبير هذه[12]:

> «الكاتب على الحقيقة هو الذي من شأنه، دون الخروج عن الموضوع الواحد، أن يضع، في عشرة أجزاء أو في ثلاث صفحات، حكياً ووصفاً وتحليلاً وحواراً».

ومن الجلي أن المؤلّف، وهو من أجود الروائيين، قد عدد الأركان الأصول الأربعة في الجنس الحكائي الذي يستعمله. لنُسمّها «الصيغ»، إذ لم نجِدْ لتسميتها لفظاً أمثل منه.

وبعد ضبط هذه الأمور، أو قل بعد تجنب هذه الفخاخ، نقول: على من يريد إقامة الأسلوبيات على أسس متينة أن يعرّف الأجناس ـ الأصول ويصنفها. ومن الممكن تعريف كل واحد منها أولاً بأنه طريقة خاصة في استعمال الأركان المكوِّنة لفعل القول؛ وهي الأركان التي عايناها في الجزء **الأول** من هذا الكتاب. ويستفاد من قولنا «الأجناس ـ الأصول» أن التعريف ينبغي ألا يبرح مرتبة

---

(12) Gustave Flaubert, *Notes de voyage*, p. 363.

الأسلوبيات العامة، أي أن يكون صالحاً للمجتمعات كافة وللألسن جميعاً، لأنه «مستمد من طبيعة الأشياء» (كما قال مونتسكيو عن القوانين[13])، والمراد هنا القوانين الكلية في اللغة. وفي المرتبة الثانية يقع الاختلاف بين «أشكال» خاصة بعصرٍ عصرٍ وبمجتمع مجتمع. إن القصيدة الرباعية الأدوار شكل متميز من غيره، يختلف تأليفه باختلاف المجتمع (الإيطالي أو الإنجليزي أو الفرنسي أو غيره) وباختلاف العصر، إلا أنه ينتسب إلى جنس كلي هو هذا الجنس الذي يطلق عليه لفظ «الشعر».

ولو كان الجنس مختصاً بطرائق لا يشركه فيها غيره لكان تعريفه أمراً هيناً. ولذلك متى تعرّفتْ تلك الطرائق تعرّف معها الجنس كذلك. وقد أخذ ريفاتير - في هذا الصدد - في ما سلف على أولمان[14] أنه درس، عند نظره في الرواية، مسائل منها ترتيب الألفاظ والصورة، وليس ذلك حكراً على الرواية؛ وأضاف أن القول المعدول المطلق قد يكون طريقة روائية صرفاً[15]. لكن المثال الذي اختير قد أسيء اختياره. وكان في وسع أولمان أن يرد عليه أن القول المعدول المطلق نفسه ليس باستثناء، لأن براعة لافونتين في استعماله لا تقل عن براعة فلوبير. والذي تخرج به الآن بسهولة ويُسر هو أن الفروق الأسلوبية الطابع بين الأجناس - الأصول مردها لا إلى أن

(13) Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 1re partie, ch. 1.

(14) S. Ullmann, *Style in the French Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1957),

قال في ص 35 منه: «يضم هذا الكتاب مقالات قد لا ينبغي أن تعد سوى إسهام في أسلوبيات جنس بعينه».

(15) «من سوء الحظ أن معظم الظواهر المعالجة في الكتاب لا يبدو أنها حكر على الرواية، اللهم إلا القول المعدول المطلق»، في: S. Ullmann, *Word*, vol. 15, no. 2 (Août 1959).

الأجناس تستعمل طرائق مختلفة، بل إلى أنها تستعمل الطرائق نفسها استعمالات مختلفة. وهذه الصور البيانية قد تجدها في القصائد والروايات والأعمال المسرحية، لكن استعمالها إياها ليس واحداً ولا يمكنه ولا ينبغي له أن يكون واحداً إذا أراد الشاعر أو الروائي أو المؤلّف المسرحي الإفادة من تلك الصورة البيانية أقصى ما يمكن إفادته.

ولذلك ترى العلاقات بين العناصر التي قدمنا تعريفها (وهي الاختلاف بين المنطوق والمكتوب، والإضمار، والعبارة عن الزمان، والغايات والأحكام، والتسلسل والبناء) تختلف باختلاف الأجناس. وإن كنت تريد الخروج بتصنيف عقلاني إجرائي فعليك أن تقف على المبادئ الموجِّهة التي تمكّن من تنظيمه. وسنختار منها مبدأين اثنين نراهما جوهريين: **أولهما** الاختلاف، ولا نقول المقابلة، بين المنطوق والمكتوب؛ **وثانيهما** مفهوم المحاكاة أو التمثيل كما يقول بعضهم. واختيارنا لهذين المبدأين هو ما ينبغي توضيحه أولاً وتعليله.

أما **المسألة الأولى** فليُسمح لنا بالرجوع فيها إلى تحليل طالت بيننا وبينه المدّة[16]، يُبرز الفروق الجوهرية بين المنطوق والمكتوب؛ وهو:

الكلام أن تُكلم أحداً تترصد استجاباته؛ أما الكتابة فأن تكتب لغيرك، أو أن تكتب لنفسك. واللغة المنطوقة لا وجود لها إلا في مقام بعينه، هو مقام المتخاطبين؛ أما الكاتب فيغض الطرف في المعتاد عن مقامه هو ويبتدع مقاماً جديداً، كأن لا وجود عنده للرابط الذي يربط فعل الكلام بأركانه. والفرق الثاني أننا نكون في عجلة من أمرنا فيكون كلامنا دائماً ناقصاً؛ وندرك ذلك ونتألم له؛ فترانا دائبين

(16) Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 178.

على تقويمه واستدراكه. أما النص فيأتينا في الأكثر مقوَّماً مستدركاً..
والفرق الثالث، وهو أيضاً فرق جوهري، أن اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة لا تندرجان في زمان واحد: ذلك أن الكلام يكون دائماً حالياً ويعيش من يقوله الزمان الذي يعيشه من يسمعه؛ فهما معاً يعيشان زماناً قد نسميه زماناً «مقتسماً». أما النص فيكاد أن يكون دائماً خارجاً عن الزمان الذي كُتب فيه؛ وذلك أولاً للتفاوت بين الزمان الذي كتب فيه النص وبين الزمان الذي يقرأ فيه؛ وثانياً لأن المؤلّف ميال إلى ابتداع زمان خاص بعمله ليس هو الزمان الواقعي الذي يعيشه المؤلّف ولا الزمان الواقعي الذي يعيشه القارئ، بل هو زمان اصطناعي وهمي، هو زمان القصة، بأوسع معاني لفظ القصة..

إن هذه الاختلافات، وقد تكون أحياناً مقابلات، هي المسوّغ لتمييزٍ أول بين الأجناس وتصنيفٍ لها من الشفهي إلى الكتابي: ذلك أن من الأجناس ما هو شفهي خالص، كفن المحادثة. ولذلك نفضل على الأجناس «الأدبية» استعمال عبارة «الأجناس - الأصول»، على أن تكون دراستها فرعاً قد نسميه générologie (الأجناسيات). وسرعان ما يتبين من تلك الدراسة أن بإزاء الأجناس البسيطة، أي الشفهية لا غير (كالمحادثة) أو الكتابية لا غير (كالشعر)، أجناساً مختلطة فيها الشفهي والكتابي. وسوف ترى أن الخطبة المكتوبة تجتهد في الظهور بمظهر المنطوق؛ وسترى على الخصوص أن الأعمال المسرحية، وقد أشرنا إلى ذلك في ما مضى، تبدو شخصياتها كأنها تتكلم ارتجالاً والواقع أنها تعرض عن ظهر قلب، لأن القصد هو أن يظهر ذلك العرض على عكس ما هو في الحقيقية، أي أن يبدو مرتجلاً. وترى هذا الذي أطلقوا عليه اسماً خطيراً، هو «النص»، ينتقل من المكتوب إلى المنطوق؛ وترى الممثلين، وقد استحالوا شخصيات، يحاكون الحياة ومبادلاتها، «كأنه

حقيقة»[17]. ونقف هاهنا على **المفهوم الثاني**، ونراه جوهرياً، وهو «المحاكاة»، وقد اجتهد أرسطو وأفلاطون في الإحاطة به[18]. والظاهر أن من حقنا أن نسأل لماذا يَرجع إلى هذين الفيلسوفين كل من يُعنى بمسائل الأجناسيات؟ والجواب بسيط، هو أنهما كانا يعيشان في عصر ليس من السهل علينا تعريف أجناسه[19]؛ إلا أنهما كانا أول من أبرز، في هذا الميدان، أهمية مفهوم μι'μησις، وهو اللفظ الذي نترجمه اليوم بقولنا «المحاكاة» أو «التمثيل»[20]. وقد سلم أرسطو بأن «المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة»[21]؛ واجتهد الفيلسوفان كلاهما في تصنيف الأجناس بحسب ما تقتضيه من طرائق المحاكاة ودرجاتها. وكانت

---

(17) Claudel, *L'échange*, première version, acte I, Pléiade, t. 1, p. 676:

ينظر (المتفرجون) إلى ستارة المسرح

وما خلفها عندما ترفع

فيحدث شيء على الخشبة كأنه حقيقة.

(18) الأول في: Platon, *La république*, trad. Emile Chambry (Paris: Les Belles Lettres, 1989), livres III, X,

والثاني في: Aristote, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980).

(19) ولاسيّما نشيد التقريظ. وراجع في مجموع هذه المسائل: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Perrin: Seuil, 1979), et Combe, *Les genres littéraires*, passim.

[نشيد التقريظ مقابل Dithyrambe؛ وتعريفه فصله عبد الرحمن بدوي في **فن الشعر** (ص 3، ح 6) وعربه بقوله «ديثرمبوس»، وهو في نشرة عياد (ص 28): «الشعر الديثرمبي»، وفي الترجمة القديمة (ترجمة متى): «ديثرمبو الشعري»].

(20) علل مترجما أرسطو (في ص 17 من ترجمتهما المذكورة قبل الهامش 18، وراجع إحالات ص 439 منه) استعمالهما للفظ Représentation (التمثيل) مقابلاً للفظ μι'μησις بأسباب وجيهة، إلا إننا نفضل عليه ما جرت به العادة في ترجمته، وهو لفظ «المحاكاة».

(21) جاء ذلك في أول الفصل الرابع. [والمنقول هنا ترجمة عبد الرحمن بدوي (في ص 12 من نشرته)].

النتائج التي توصلا إليها مختلفة في أمور متفقة في ما نراه الأهم، وهو أن «المحاكاة تكون كاملة في المأساة وفي الملهاة»، كما قال أفلاطون[22]؛ ونص أرسطو على أن «المحاكاة في المأساة إنما تحدث بواسطة شخصيات المسرحية»، وأيضاً أن «فعل الشخصيات قوام التمثيل»[23]. لقد تقررت إذاً خصوصية العمل المسرحي، وتأكدت الفروق بينه وبين الحكاية، واتضحت المقابلة بين الحوار المسرحي والحوار الروائي. وكلام فريدريك في آخر لقاء له بمدام آرنو، وهو: «أرى منك قدماً فأُجَنّ» منقول على حكاية القول، إلا أنه داخل في الحكي، كما يستفاد ذلك من الجملة التي تقدّمته، وهي: «قال لها، خائر القوى»[24].

وبعد أن تقررت هذه الأمور وثبتت المقابلة بين المنطوق والمكتوب، وبين ما هو محاكاة وما ليس بمحاكاة، صار من الممكن مباشرة تصنيف للأجناس الأصول من المنطوق إلى المكتوب من شأنه أن يصف تنوع الأقوال وخصائصها الجمالية. ونقترح هنا التمييز بين ما يلي من الأجناس:

1 ـ الأجناس المنتسبة إلى المنطوق وحده، وهي هنا المحادثة خاصة، وهي الصورة الطبيعية التي يتجلى فيها فعل القول والخطبة المرتجلة؛

2 ـ الأجناس التي يتقدم فيها المكتوب على المنطوق، وهي الخطبة المكتوبة أصلاً، وكافة أشكال اللغة المسرحية؛

---

(22) Platon, *La République*, III, p. 394, et Budé, p. 104.

(23) جاء ذلك في: Aristote, *La poétique*, ch. 6, p. 53.

[في ترجمة بدوي: «المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون» و«المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون» (ص 18 و19)؛ وفي ترجمة عياد: «محاكاة تمثل الفاعلين» و«المحاكاة يقوم بها أناس يعملون» (ص 48 و50)].

(24) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, III, 6.

3 ـ الأجناس المكتوبة الصرف من الرسالة، وهي مألوفة وتتميز بقدر عالٍ من الارتجال، إلى الشعر، وهو جنس يكون القول فيه منضبطاً بقواعد خاصة يتخذها المؤلّف، ويكون فيه من التفنن ما يبعده أشد البعد عن كلامنا اليومي. وتبقى الأجناس الكتابية الأخرى، وهي نثرية في المعتاد، مختلفة في غاياتها وفي أشكالها. والعزم عندنا معقود على وصف ذلك التنوع؛ فلذلك نقتصر هنا على الإشارة إلى أننا نُميز بين الأجناس الحكائية والأجناس التي تسمى شارحة، لانعدام لفظ أمثل منه. وأما الأولى (وهي القصة القصيرة والرواية والسيرة والتاريخ) فشغل المؤلّف فيها هو أن يحكي ويصف، لما بين الحكي والوصف من عرى وثيقة؛ وأما الثانية (وهي الكتابات النقدية والفلسفية والعلمية وغيرها) فالغرض فيها التحليل خاصة.

ونرى أن هذا التصنيف المقترح يستدعي بضع ملاحظات.

1 ـ منها أن فيه بياناً وتصحيحاً لخطأ كثيراً ما ارتكبته الأجيال تلو الأجيال، هو الخلط بين ما هو جنس حقاً وما ليس سوى صيغة من صيغه أو شكل من أشكاله؛ والواجب فصل تلك العناصر بعضها عن بعض فصلاً واضحاً. إن القصيدة الرباعية الأدوار ليست بجنس؛ إنما هي شكل يتخذه جنس الشعر. والحكاية ليست بجنس؛ إنما هي إحدى صيغ الجنس الحكائي، ومعها فيه الوصف والحوار والتحليل. ويخرج من ذلك أن مفهوم الجنس الأصل كما قدمنا تعريفه مفهوم يبدو لنا ضرورياً.

2 ـ ومنها أن كل واحد من تلك الأجناس ـ الأصول يقتضي استعمالاً خاصاً لمختلف الأركان التي يتكون منها فعل القول. ومن بين تلك العناصر المختلفة العلاقات، ولاسيّما الفوارق، بين المنطوق والمكتوب، إذ هي بالغة الأهمية، بل أولية، أي إنها الأصل. إن أفلاطون وأرسطو عندما عرّفا مفهوم المحاكاة احتكما أولاً إلى فعل القول؛ وبعد ذلك فصلا المأساة عن الملهاة، لا

باعتبار شكلهما، بل بالنظر إلى محتواهما وإلى الآثار التي تكون لهما في جمهور المتفرجين.

3 ـ ومنها أن بعض الأجناس ليس «أدبياً». والذي يسترعي انتباهنا في المقام الأول هنا ليس هو المقابلة بين ما هو أدبي وما هو موسيقي أو تشكيلي، وهي مقابلة أُخذ فيها بالاعتبار وجود فنون مختلفة، بل المقابلة في هذه الأجناس اللغوية بين ما هو أدبي وما ليس بأدبي. ويمكن فهم هذه المقابلة من وجهين. أحدهما أن أجناس المنطوق التي سنعالجها لا تنتسب إلى الأدب؛ وتقرير هذا إنما هو تحصيل حاصل. وثانيهما أن الكتابات ليست كلها أدبية، أي إنها لا تقتضي طلب القيم الجمالية ولا أولوية الوظيفة التي سماها جاكوبسون «شعرية» وريفاتير «أسلوبية»، ذلك أن بعضها أدبي أصلاً: فمن يكتب قصيدة يكون همه جمالياً، ولو لم تُكلَّل بالنجاح مساعيه في الوصول إلى الجمال؛ أما من يكتب رسالة فلو كان من أعلام الكتاب لكان من شأنه أن يقتصر مثلاً على طلب أجر مقدم من ناشره ولا يعدو همه ذلك. ومتى ما تصير الرسالة أدباً وبناء على أي معايير يمكن الجزم بذلك؟ تلك مسألة لا ينبغي إغفالها.

4 ـ ومنها أن هذه الاختلافات بين الأجناس ـ الأصول إنما هي من طبيعة الأمور. وهذه مناسبة أخرى نحَيي فيها تبصُّر بودلير ونفاذ رؤيته. وعنده أن «نظام الكائن الروحي» يطلب «مجموعة من القواعد» تشهد عليها الرسائل الموضوعة في البلاغة، وأن الأجناس تتعرف بوصفها «مباحث روحية» تطلب «آلات» خاصة[25]. وهذه الاختلافات (وهي أحياناً مقابلات) بين المنطوق والمكتوب، وتلك الرغبة الغريزية في التقليد والمحاكاة، مردّهما إلى أن طبيعتنا البشرية هي

---

(25) راجع ما تقدّم من كلام بودلير في ص 38 من هذا الكتاب.

التي تقودنا إلى تمييز الأجناس ـ الأصول بعضها من بعض. ويستتبع ذلك النظر في ثلاثة أمور: في دوامها وفي استعمالها وفي ترتيب بعضها على بعض.

5 ـ أما في مسألة دوامها فينبغي إعادة النظر في دعوى برونوتيار (Brunetière) أن الأجناس تولد وتنمو وتموت مثل الكائنات الحية[26]، لأن في ذلك خلطاً بين الأجناس وأشكالها: فالملحمة قد أهملت وتركت في فرنسا في بحر القرن الثامن عشر، غير أنها ليست جنساً قائماً برأسه؛ إنما هي شكل من أشكال جنس الشعر؛ فهي لذلك وثيقة الصلة بتطور المجتمع وتصوراته الجمالية. نعم، ليس في فرنسا اليوم شاعر ملحمي؛ لكن الإنسان ما دام على وجه الأرض فلابدّ أنه سوف يشعر بالرغبة في أن يحكي التاريخ أو قصصاً مختلفة، وأن يبني أعمالاً مسرحية، وأن يكتب قصائد.

6 ـ وأما في مسألة استعمالها فالخصائص المميزة لكل جنس تطلب أدوات خاصة؛ ومن النادر أن يضرب الكاتب بسهم في أجناس مختلفة على قدر متساوٍ من الإحكام؛ بل الأكثر في الكتاب الاقتصار على الجنس الواحد؛ فعندنا أن فلوبير روائي وفرلين شاعر: فمن يقرأ اليوم لهذا الشاعر أعماله النثرية، مثل *Mémoires d'un veuf* **(مذكرات أرمل)**؟ ومن يجرؤ على الحكم على ملهاة ذلك الروائي التي عنوانها *Le candidat* **(المرشح)** وعلى مسرحيته العفريتية المسماة *Le château des coeurs* **(قلعة القلوب)** بأنهما على قدر روايتيه *Madame Bovary* **(مدام بوفاري)** و*L'éducation sentimentale* **(التربية العاطفية)**؟ وهذا بودلير نفسه كان في ضائقة مالية فاجتهد في أن

(26) عناوين مؤلّفات برونوتيار في: Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, p. 47, n. 27.

يكتب مسرحيات ولم يستطع إليها سبيلاً؛ وقد جاء في كثير من رسائله اعترافه بالعجز وتعبيره عن إحساسه بمرارة الخيبة[27].

7 - وأما في مسألة ترتيبها فمن المؤلّفين من يعلن عن ازدرائه بالأجناس التي لا يمارسها؛ وليس ذلك بنادر، فالسورياليون وفاليري على طرفي نقيض في رؤاهما، إلا أنهما متفقان في احتقارهما الأجناس الحكائية لأنها تدعو إلى كتابة جمل متداولة مبتذلة. وأمر هذه المركيزة التي يخرجونها في عربة في الساعة الخامسة ستقف عليه في موضعه[28]. ومما ينبغي الإشارة إليه فوق ذلك أن البلاغة القديمة كانت دوماً تسعى إلى إقامة ترتيب للأجناس؛ وقد طولب التلاميذ عقوداً بعد عقود بتفسير سبب امتناع بوالو عن ذكر الخرافة في كتابه في **فن الشعر** (*Art poétique*). وهنا أيضاً خلط بين الجنس الأصل وأحد أشكاله. أما نحن فنرى أن مسألة ترتيب الأجناس - الأصول بعضها على بعض لا محل له من الإعراب؛ ويكفينا هنا الاقتباس من كورنايّ؛ قال[29]:

---

(27) والاقتباسات في هذا الصدد كثيرة. راجع مثلاً مراسلاته: *Correspondance*, Pléiade, t. 1, p. 228, 607, t. II, p. 102, 114, 302.

قوله: «من شدّة احتقاري للمسرح أني هممت لاختصار هذا الشغل أن أشرك فيه أي مساعد تقع عليه يدي، على أن يكون أشهرهم وأبلدهم» (ج 2، ص 102).

[المسرحية العفريتية مقابل Féerie؛ وهي مسرحية أو فرجة تظهر فيها شخصيات خارقة (كالجن والعفاريت وغيرها) وتحتاج إلى معدات مسرحية (أو آلات) لا يستهان بها، فقلنا فيها العفريتية، افتقاراً لأمثل منه].

(28) «... كان فاليري في ما مضى يؤكّد لي عند ذكر الروايات أنه سيحظر على نفسه أن يقول: «خرجت المركيزة في الساعة الخامسة». فهل وفى بوعده؟» (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 314).

[والمركيزة مؤنث المركيز؛ وهو رتبة من مراتب النبلاء في أوروبا؛ وأصله من لفظ معناه «الثغر» (La marche)، لأن الملقب به كان عاملاً على ثغر من ثغور فرنسا آنئذ].

(29) في البيان الموجه «إلى القارئ»: Pierre Corneille, *La veuve*.

«ما كتب بلوتس كما كتب فرجيليوس، لكنه كتب فأجاد».

وما المراد بعد من قولنا في الشاعر أو في المؤلّف المسرحي: «أجاد الكتابة»؟ على الأسلوبي قبل غيره أن يسأل هذا السؤال. وهو ما يستدعي دراسة متأنية لكل جنس وجواباً خاصاً في كل مرة.



الفصل الثاني

المحادثة

«من الأمور ما أراه يكون منطوقاً أحسن وألطف منه مكتوباً»[1]

لا برويار

عقد مونتاين باباً[2] للكلام على «فن الحديث» ووصف «الحديث» بأنه «مبتذل» عندما يكون مثل محادثاتنا العادية. والمقصود عنده محتوى ذلك الكلام وما ينكشف به عن المتخاطبين؛ والمقصود عندنا هنا صورة الكلام، ولاسيّما الصفات التي من شأنه أن يتصف بها فتجعل منه جنساً حقيقياً، أي ذو قيمة جمالية؛ فيتميز تميزاً يبعده عن كلامنا اليومي لأنه في المعتاد لا أسلوب له.

---

(1) Jean de La Bruyère, «De la société et de la conversation,» *Les caractères*, 78, Garapon, Garnier, p. 177.

[ولا برويار (Jean de La Bruyère 1645-1696): واعظ فرنسي. كان معلماً في بيت من بيوت الأمراء بفرنسا، ثم كاتباً لأحدهم. ووصف في كتابه المذكور هنا **طبائع** المجتمع الذي عاش فيه بأسلوب موجز لا يخلو من واقعية].

(2) Michel de Montaigne, *Essais*, livre III, ch. 8, Villey, pp. 128-213.

واقرأ فيه ص 184 و196 خاصة.

وقد تناول ذلك آلان فقال[3]:

«.. لا طلاقة في فن من الفنون أرحب من طلاقة فن المحادثة: لا يتقيد بإعراب ولا يبطئه خطّ كتاب».

ثم هبّ فزاد أن هذه الطلاقة شيء خطير. ومن الممكن عكس ذلك والجزم بأن هذا الفن أقل الفنون طلاقة، لأسباب عديدة، أهمها أن المحادثة فعل اجتماعي[4] على النقيض من فعل الكتابة لأنه يكون في الأكثر فردياً مع رغبة متفاوتة في الاستتار[5]. والأكثر في مَن يكتب أن يكون في هدوء مكتبه حراً طليقاً يتريث في ما يفعل. وقد يقع ألا يكتب إلا لنفسه؛ فإن كتب لغيره فالأكثر أنه لا يدري من يقرأه[6]. أما الذي يتكلم فيكلم أحداً، وعليه أن يسرع في الرد عليه. وهذا الكلام المرتجل داخل في الزمان وفي الحياة؛ فهو لذلك مظاهر أبلغ ما تكون المظاهرة لأحوال فعل القول نفسها، وهي

(3) Alain, *Système des beaux-arts*, livre X, chap. 12, *Les arts et les dieux*, Pléiade, p. 467.

(4) وفي ذلك ما يبرر عنوان الفصل المذكور في الهامش 1. وينبغي التذكير بأن لفظ Converser (حادث) كان معناه في اللغة الكلاسيكية «الكون مع أحدهم على المعتاد»؛ وبأن لفظ Conversation (محادثة) فيها كان معناه «النادي والصحب»؛ حتى كان يقال: «فلان من المرحّب بهم في المحادثات» (Ac 94).

(5) وقد نشر الشقيقان غونكور في سنة 1865 روايتهما: Edmond et Jules Goncourt, *Germinie Lacerteux*,

وليس في وسعنا أن نعيّن نصيب كل واحد منهما في صناعتها.

[الشقيقان غونكور مؤرخان فرنسيان. أكبرهما إدموند (1822-1896) والأصغر جول (1830-1870). ألّفا روايات فتحت السبيل إلى الطبيعيين، لتناولها الظواهر المرضية في الطبقات السافلة، لكن بأسلوب فيه تفنن وعليه صبغة الموضوعية العلمية].

(6) قال فاليري: «المتأدب هو الذي يفعل في الداخل فعلا يقصد به قارئاً بحيث لا يعرف ذاك هذا ولا هذا ذاك»، في: Paul Valéry, *Cahiers*, Pléiade, t. II, p. 677.

صفات المتخاطبين (أي ما يعيّنهما) ومكان الحديث وزمانه والمواضيع المطروقة وغير ذلك. والمحادث تابع لغيره، مساهم في هذا العمل المشترك الذي هو المحادثة، موفق تارة غير موفق طوراً، بحيث يصحّ أن تقول فيه ما قاله فلوبير في شارل بوفاري (وهو أن «حديثه كان مسطحاً كقارعة الطريق»)[7] أو تعترف أن «حديثه ممتع» أو أنه فوق ذلك «ممتع مؤانس».

وشتان ما بين ذلك وبيننا في محادثاتنا العادية؛ والذي ينبغي التنبيه إليه أولاً هو الابتذال، هو الافتقار في كلامنا اليومي، هو كثرة أخطائه؛ وتلك جميعاً عيوب مردها في الأكثر إلى جهلنا، وأحياناً إلى عثراتنا، وفي المعتاد إلى تسرعنا. ونحن أولاً أبعد ما نكون عن استعمال الاحتمالات التي يضعها بين أيدينا اللسان الذي استطعنا التعبير به عن أنفسنا. وابتذال كلامنا هو السبب - لا العلة - في ضيق معجمنا وقلة تنوع البنيات التركيبية فيه. ذلك أننا أولاً نستعمل عبارات جاهزة أكثرها من قبيل الأدب نتبادل بها الكلام، أي إننا نلجأ إلى كلام يومي مهيأ سلفاً[8]. ونحن ثانياً نكون على عجلة من أمرنا فنستعمل الألفاظ التي تتبادر إلى أذهاننا على السليقة، وهي في الأغلب، في كل لسان، أكثر الألفاظ استعمالاً؛ ومجموعها هو ما سماه غوغنهايم (Gougenheim) «الفرنسية الأساس». وحسبك شاهداً عليه أن الفرنسيين لا يستعملون في كلامهم من هذه الأفعال الثلاثة

---

(7) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1re partie, ch. VII, Gothot-Mersch, p. 42.

(8) قال لا بروييار: «من الجمل ما يكون جاهزاً كأنما يؤخذ من مخزن فيستعمل في التهنئة على الحوادث» و«المخزن» هنا معناه «المستودع»، في: La Bruyère, *Les caractères*, de la cour, 81, p. 247.

casser وbriser وrompre إلا الأول[9]. ويقع أيضاً ألا يجد المتكلم اللفظ المناسب فيستعيض عنه بألفاظ مثل «الشيء» و«النوع» و«الهَنِ» وغيرها، وهي أبسط من أن تَجبُر نقصان كلامنا. أما الأخطاء في الصرف والنحو فليست بالقليلة، ولاسيّما أخطاء المطابقة في الجنسية أو العددية[10]، حتى عند أحرصهم على تهذيب لغته. ولا تُستعمل الأدوات النحوية في الفرنسية العامية استعمالاً صحيحاً، ولاسيّما الأسماء الموصولة لأن مجموعها معقد تعقيداً يكبر معه احتمال الخطأ فيه[11]. ونشير أيضاً إلى حذف اللازم[*]، وهو كثير جداً، وليس

---

(9) راجع في هذه المسائل: Georges Gougenheim [et al.], *L'élaboration du français fondamental* (Paris: Didier, 1964), p. 119.

[ومعنى تلك الأفعال جميعاً: كسر].

(10) يقول معظم الفرنسيين: La lettre que j'ai écrit (الرسالة التي كتبته) عوض écrite (كتبتها).

(11) كثيراً ما يحلّ محل اسم الموصول Dont اسم الموصول Que. وراجع في هذه المسائل: Lucien Foulet, «La difficulté du relatif en français moderne,» *Revue de philologie française*, vol. XL (1928), pp. 100-124 et 161-181.

[الموصول الأول Dont يقع مفعولاً به لفعل يتعدى إليه بحرف، والثاني Que لفعل يتعدى إليه بنفسه].

(*) حذف اللازم مقابل Anacoluthe. وهو معدود (*Les figures du discours*, p. 315) في الصور البيانية التي ليست بمجاز ويكون الأمر معقوداً فيها على تركيب الجملة؛ وهو عنده «حذف الملازم أو المصاحب للّفظ المعبَّر عنه»؛ نحو: «من يعمل خيراً يره»، أي «من يعمل من الناس»؛ ونحو: «الفقير»، معناه: «الإنسان الفقير». وهو في **المعجم الموحّد**: «التفات (صورة بيانية)». والالتفات عند علماء المعاني «هو العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو التكلّم أو العكس» (**التعريفات**)؛ أو قل: هو كلام «يُنتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كانتقال من خطابِ حاضر إلى غائب أو من خطابِ غائب إلى حاضر من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض، وغير ذلك» (**المثل السائر**، 1/ 408). والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه (**مفتاح العلوم**، 199، وفيه: نظرية لنشاطه؛ والصواب ما أثبتناه). فشتان بين Anacoluthe والالتفات.

مقصوداً ولا متفنَّناً فيه؛ ذلك أن العنصر الأهم عند القائل يكون في صدر الكلام، وتنتظم الجملة بعده كيفما اتفق، وكثيراً ما لا تتم فتظل معلقة. ومن النقصان أيضاً ما مرده إلى شخصيتنا وإلى استعمالنا الخاص للكلام كما عرّفه سوسور؛ فمن ذلك:

- سوء استعمال العناصر التي تفوق المقطع والعناصر المكملة للكلام؛ فيكون النبر في ألفاظ لا ينبغي أن تنبر، وتكون النغمة غير النغمة المناسبة، وتأتي بعض الصوائت ممدودة على غير المعتاد، وتكثر فترات السكوت، وتتكرر مؤكّدات الخطاب تكراراً مضجراً؛ وذلك كلّه ليتريث المتكلم حتى يجد ما يصرّ على أن يقوله؛

- استعمال ناقص مضطرب للغة الإشارات؛ ولو أحسن استعمالها لكان فيها ما يؤكّد الكلام ويزيده شدّة وقوة، حتى لتراها أحياناً تكمله أو تقوم مقامه؛

- انعدام الحس اللغوي، وهو المناسبة التامة بين الكلام وبين أركان محفل الخطاب، وهي الأحوال (أي الزمان والمكان)، وعدد المتخاطبين وصفتهم[12]، وطبيعة المواضيع المطروقة. وذلك كلّه يقتضي من بين ما يقتضيه الجري على **آيين** الأعراف اللغوية. آية ذلك ما تعلمه من أن الإشارة إلى حاضر بضمير الغائب أمر محظور، وأن

---

(12) جودة الكلام في المعتاد على عكس عدد المتخاطبين. ويرى شسترفيلد أن هذا العدد لا ينبغي أن يزيد على عدد ربات الجمال، ولا أن يقل عن عدد ربات الفن. ذكر ذلك في (Immanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1re partie, livre III, Vrin, p. 128).

[شسترفيلد (P. D. S. Chesterfield 1694-1773): كاتب مترسل سياسي خطيب إنجليزي. ولعل المراد هنا جاء في «رسائله إلى ابنه»، وقد نشرت سنة 1774. وربات الجمال ثلاث، هن زينة دنيا البشر والآلهة؛ وربات الفن تسع، يعلّمن التاريخ والخطابة والمأساة والملهاة والموسيقى والرقص والرثاء والغناء والفلك].

التقديم والتأخير أو عدمه في الاستفهام أمر مباح (فيقال: -Venez vous, madame? و vous venez, cher ami? على السواء)(*). ولابدّ أيضاً من اختيار سجلات اللغة اختياراً محكماً؛ ذلك أن استعمال العبارات والألفاظ «في غير محلّها»، كما نقول، ينم عن جهالة أو عن سوء أدب: فالوصولي قد يغرك منظره وهيئته ولا يلبث أن يفضحه لسانه[13].

وهذا الكلام العادي المتميز خاصة بنقصانه وعيوبه تُقابله المهارة اللغوية التي يشهد المخاطب لصاحبها بأن «حديثه السحر»؛ وقد يُفهم ذلك على أوجه. قال لا برويار[14]: «من ذلك حسن الكلام، ويسر الكلام، وصواب الكلام، ومناسبة الكلام». وأما الأخيران فيصفان المواضيع المطروقة: ذلك أن «مناسبة الكلام» إنما هي اعتبار من المتكلم وتقدير لمخاطبيه وإحجام عن «الحديث عن النعمة الحاصلة مع حالة الشقاء»؛ وأن «صواب الكلام» إنما هو أن تقول في الموضوع المطروق ما هو صواب. أما «يسرُ الكلام» فمرده إلى سهولة النطق به، وتلك ميزة طبيعية غير مكتسبة ولا تعلُّق لها بالتربية والتعليم[15]. وأما

(*) معنى الأولى: أتأتين يا سيدتي؟؛ ومعنى الثانية: أتأتي يا صديقي؟. وفي الأولى تقدّم الفعل الفاعل؛ وفي الثانية انعكس.

(13) ويكون لذلك الاختلاف بين سجلات اللغة في المسرح أثر قوي، كما هي الحال في *Pygmalion* لـ برنارد شو (Bernard Shaw) وفي *Madame Sans-Gêne*. لـ فكتوريان ساردو (Victorien Sardou).

(14) La Bruyère, «De la société,» *Les caractères*, 23, Garapon, p. 160.

(15) في تسجيلات المحادثات المجموعة في *L'élaboration du français fondamental* تجدر الإشارة إلى هذا المقطع من النص 17 (ص 241): «فلان ـ نعم، أجلس إلى مائدة قاعة الأكل. عالم يدخل، عالم يخرج. وإلا يجب. يجب. وضعت الصحون وما إليها. شرع. ليس لي ركن أشتغل فيه»... إلخ. وتشير نقط التعليق الثلاث إلى مواطن السكوت. وفلان هذا مهندس، إلا أنه يتعذر عليه العبارة عن نفسه؛ بيد أن سائق حافلة وصف حادثة بيسر أكبر (انظر أدناه ص 296، الهامش 3 من هذا الكتاب).

«حسن الكلام» فالاتصاف بعدد من الصفات والإبانة عنها؛ وهي صفات ليست حكراً على ممارستنا للغة. وقد أصاب لا برويار إذ نص على صفات الاجتماع والمؤانسة التي تقتضيها المحادثة الجيدة؛ قال[16]:

«.. كلامهم يتطاير شرراً في المحادثات، وأكثر ذلك عن غرور أو عن غضب، وقلّما يتلطفون؛ شغلهم الشاغل الرغبة في الرد على شيء لم يسمعوه؛ فيقْفون أثر بنات صدورهم..»

فيكون المرء معجباً بكلامه، كما يقال، غافلاً عن غيره؛ هذا وقد لاحظ لا برويار[17] أن لب المحادثة ليس في التكلّم، بل في إثارة الكلام.

واللغة الدارجة لا ترحم المعجب بكلامه؛ فيقال له فيها beau parleur (طلق اللسان)، وأيضاً phraseur (متشدق). وهذا اللفظ الأخير قد ظهر في الشطر الثاني من القرن الثامن عشر[18]، ولا يخلو من مغزى، فالشخص الموصوف بذلك إنما هو صانع جمل، سواء حملت الجملة على معناها في ذلك العهد، وهو العبارة والردف، أم

---

(16) La Bruyère, *Les caractères*, De la conversation, 67, p. 171.

(17) المصدر نفسه، 16، ص 159.

[المراد بإثارة الكلام التحيل لغيرك في أن يتكلم، فيكون له قدر وشأن في المحادثة. ووددنا لو نقول - إيجازاً: «بل في التكليم»، إلا أن «التكليم» في اللغة لا يفيد معنى «حمل غيرك على الكلام»، مع أنه يحتمله قياساً، لأن من معاني هذه الصيغة التعدية].

(18) يقع أول استعمال وقفنا عليه في: Féraud, *Dictionnaire critique* (1788), (ومن المحتمل أن نقع على شواهد أقدم منه). ووقعنا على Phrasier منذ سنة 1736 (مرتين في: Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*). وذكر المؤلّف الأول اللفظين معاً وقال: «لئن استقر الاستعمال على أحدهما فمن المحتمل أن يكون هو الأول (*Phrasier*)»، فها أنت ترى أن هذا المعجمي كذبت نبوءته.

على معناها اليوم. وهو أيضاً رجل يحشو المحادثة عناصر تنتسب في المعتاد إلى اللغة الكتابية[19]؛ فيقال: «كأنه ينطق عن كتاب»؛ وليس ذلك كلاماً.

أما اللسِن الحسن الكلام كما يراه لا برويار فهو الذي يكون آخذاً مخاطبيه في الحسبان، مترفقاً بهم، حاضر الذهن، سريع الجواب، عارفاً بالوسائل التي يضعها بين يديه اللسان من غير أن يكون متفصحاً[20]، والمتفصح عند لا برويار السمج الممل. واللسِن أيضاً ليس هو الطويل اللسان القصير الرأي، بل يكتفي عند الضرورة بأن يقول: «تمطر السماء»، ويكفُّ[21]. ويكون رزيناً، بيديه مِلاك جسده وزمام كلامه، وكل شيء فيه دال. وتصير عنده أخطاؤنا اللغوية اليومية زينة ووشياً لأنه يحسن استعمالها: فيكون لحنه

(19) «... أفرَدوني في حجرة أخرى، مع كاهن آخر أصغر سناً، ذي لسان، أي صَناع للجمل الطوال، مزهو بنفسه زهواً يحسده عليه أفقههم» (Jean- Jacques Rousseau, *Les confessions*, livre II, Pléiade, p. 65).

[وفي ترجمة سركيس (ص 73): «وضعت في حجرة أخرى (..)، فعهد بأمري إلى كاهن أصغر سناً وأطلق لساناً، أعني أنه كان يلفق العبارات الطوال ويعجب بنفسه، هذا إن أعجب بنفسه معلم أستاذ يوماً من الأيام»].

(20) «...هم **متفصحون** لا يتجوزون البتة في الكلام ولو علموا أن سيكون له أثر لا نظير له. يتكلمون كلاماً سليماً مملاً» (La Bruyère, *Les caractères*, De la conversation, 16, pp. 158-159).

ونص لا برويار على لفظ المتفصحين وشرحه في حاشية بقوله: «قوم يتكلفون الفصاحة في اللغة». وقد ورد لفظاً Purisme (التفصح) وPuriste (المتفصح) في: Féraud, *Dictionnaire critique*,

وأشار صاحبه إلى أن المعنى فيهما على القدح.

[والأول منهما في **المعجم الموحّد**: « ـ النقائية (التمسك بنقاوة اللغة) ـ تفصح لغوي»].

(21) La Bruyère, *Les caractères*, De la conversation, 16, p. 153,

وليس هو Un diseur de phœbus (طويل اللسان قصير الرأي)، مثل أسيس (Acis).

[ومعنى العبارة، وهي قديمة، أنه ليس صاحب كلام طنان لا طائل تحته. وترجمتنا أخذناها عن **البيان والتبيين**، 1/ 172].

مقصوداً، وتصحيحه متفنناً، وجمله غير تامة عن تحفظ، وكثيراً ما تكملها إشارات بليغة المعنى، ويكون سكوته حيث ينبغي له أن يسكت. وبين الفينة والفينة تخرج «كلمات» مليحة مضموناً وشكلاً، بل من ملاحتها تعد خليقة بالتدوين والترديد. لكن من الخطأ أن تقرأ **يوميات جول رونار** (*Le Journal de Jules Renard*)، فتظن أن ألفريد كابو وبرنارد(*) كانا يجتهدان في الظهور بمظهر اللسِن المليح؛ ولو فعلا لأعياهما ذلك ولثقل على أقربائهم.

وحسن الكلام هذا فن، بل هو الفن الاجتماعي بإطلاق؛ ولا صلة بينه وبين فن الكتابة، لأن هذا متوحد بطبيعته. ومن كبار الكتاب من لم يكن حسن المحادثة؛ والعكس أيضاً ـ كما لا يخفى عليك ـ أصح وأكثر. وقد شهد كورنايّ بأنه لم يكن يستريح إلى النوادي؛ قال[22]:

ريشتي مسهبة نَزورٌ لساني

ممتع المسرح مضجر الندمان

ولا يلبث سامعي أن يملني

إلا أن ينطق غيري بلساني.

وقد أثبت ذلك لا برويار. أما بروست فذكر[23] «أهل اللسانة

(*) برنارد (Tristan Bernard 1866-1941) (واسمه الأول بول (Paul)، ويقال له تريستان)، مؤلّف روائي ومسرحي فرنسي. في مسرحه دعابة وتهكم لطيف، مع عناية بحسن العبارة.

(22) Pierre Corneille, Lettre à Pellisson, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. III, p. 11.

(23) Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 486.

[و«أهل اللسانة» الخطباء الفصحاء. جاء ذلك صفة للرازي، المؤرخ الأندلسي، في **تاريخ العلماء** (1/ 54)، ونقله عنه ياقوت الحمويّ في **معجم البلدان** (مادة قرطبة). وهو من فوات المعاجم العربية، المستدرك في تكملة دوزي (*Supplément aux dictionnaires arabes*)].

الذين لا ملكة لهم في الكتابة». ولا عجب في تلك الاختلافات متى استحضرت الفروق التي بيناها بين المنطوق والمكتوب.

ويحقّ لنا أيضاً أن نسأل إن كانت الألسن جميعاً تيسر على قدر واحد فن حسن الكلام هذا. وقد أجابت مدام دو ستايل بالنفي، وشهدت[24] بأن:

«الفرنسية أطوع من الألمانية في سرعة المحادثة، لأن طبيعة التركيب النحوي في الألمانية تقضي في المعتاد ألا يفهم المعنى إلا في نهاية الجملة».

واقتبس حجاج هذا الكلام[25] وأضاف أن مدام دو ستايل مالت، كما مال غيرها قبلها، مع «النزعة العرقية المركزية تغذيها أوهام عن اللغة». ومن المحتمل أيضاً أن يكون في حكمها نصيب من الصحة، لأن للألمانية محاسن أخرى في ميادين أخرى. هذا وللمتكلمين أنفسهم نصيب عظيم، وكثير منهم يتقنون سياقة الضروري مساق الحسن، أياً كانت محاسن اللسان الذي يستعملونه ومساوئه.

«اللفظ طيار»[*]. ينص المثل السائر اللاتيني - عن حقّ - على

---

(24) Mme de Staël, *De l'Allemagne*, livre I, chap. 12,

وراجـع أيـضـاً: Henriette Walter, *L'aventure des langues d'occident* (Paris: Robert Laffont, 1994),

ففي ص 320 منه مثال جيد على ذلك. وأضافت المؤلّفة: «منقبة النحو الألماني أنه يحث على حسن العشرة والأدب».

(25) Claude Hagège, *L'homme de paroles*, 2e partie, chap. 7, Folio, p. 236.

(*) في المتن: Verba volant؛ وهو مثل لاتيني، تمامه Scripta manent؛ ومعناه: اللفظ طيار والخط سيار. وقد تقدّم، وتقدّمت ترجمته. وفي **البيان والتبيين** (1/ 79): «القلم أبقى أثراً، واللسان أكثر هذراً. والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان؛ واللسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره». وفي **رسائل أبي حيان التوحيدي** (ص 306): «وقال ابن

أن الكلام ابن لحظة. وفن المحادثة فن الحاضر، هذا الحاضر الذي يمحو الزمانُ تجلياته لحظة بعد لحظة. وتؤكد الفوارق بين المنطوق والمكتوب المصاعب التي تعترض دراسة اللغة الدارجة: ذلك أن المحادثة لا يمكن نقلها نقلاً أميناً في صورة قول مكتوب. إذ إن النُقول على هذا، لا يُطمأن إليها؛ ويستوي في ذلك:

- الحوارات الفلسفية وما شابهها، كحوار الموتى؛

- والمختصرات الموضوعة - زعموا - في تعليم المحادثة؛

- والحوارات المتخيَّلة، وهي شكل من أشكال الرواية الأصول؛

- والكلام الذي ينقله المؤلّف في يومياته ويدعي فيه الأمانة؛

- وحوارات المسرح.

هذه الوثائق كلها ثمرة محاكاة تتفاوت درجة الإحكام فيها. والحوار مثلاً شكل يرغب فيه الفلاسفة لأنه مناسب لسياقة الاعتراضات مع اختصار ألفاظ الانتقال من السائل إلى المجيب. ومختصرات المحادثة تأتي بعبارات منتزعة؛ فلذلك قلّما تصلح لشيء. والرواية لا تسوق سوى مقاطع قصار كثيراً ما يلوح عليها تعارضٌ لا يطاق بين صدق الأوصاف وبين الطابع الكتابي المفرط لما يُفترض أنه منطوق. وحوارات المسرح لا يُطمأن إليها لأنها

= التوأم: خطّ القلم يقرأ بكل مكان وفي كل زمان، ويترجم بكل لسان؛ ولفظ اللسان لا يجاوز الآذان، ولا يعم الناس بالبيان». وورد المثل في ص 137 من: *La traduction par les textes*، وترجمته فيه: «المقول يزول والمرقوم يدوم».

متواضع عليها، حتى عند أحرص المؤلفين على صدق كلام شخصياتهم. وقد عيب على ماريفو أن أسلوبه شبيه بأسلوب الفلاسفة فقال[26]:

«.. إنما حرصت أكثر ما حرصت على أن يكون كلامي كالمحادثة.. وكنت أريد أن يحظى بالإعجاب لكونه طبيعياً، ولعله لا يُرى غريباً إلا لأنه طبيعي..».

إلا أنه أقر بعد ذلك أن «الكتابة لا تكون البتة كالكلام». نعم، فمن يتكلم مثل سيلفي أو دورانت؟ وأي أرستقراطي كان يتفنن في العبارة تفنن المركيزة أو الكونت في Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (يجب أن يكون الباب مفتوحاً أو مغلقاً)[*]؟ وعندما تقرأ هذه المسرحية فكأنك تختلس السمع إلى محادثة عادية كما كانت من غير شكّ تجري في أندية حيّ سان جرمان في بحر القرن الماضي. لكن ذلك وهم، لِما في نمط هذه الأقوال التي نسجها الخيال من الصنعة، ولعكوف المؤلّف على تغييرها بحيث يكون لها أثر في المسرحية. ومقارنة النصوص المختلفة قد أمدتنا بعدد من البيانات؛ فمن الممكن أن نسوق بضعة أمثلة. من ذلك أننا

---

(26) في: Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Serments indiscrets*, avertissement, *Théâtre complet*, Deloffre, t. 1, p. 267.

(*) هذه إحدى مسرحيات ماريفو (1688-1763). وهو مؤلّف مسرحي وكاتب فرنسي. له زهاء أربعين مسرحية اشتهر بعضها بحواراته التي تشبه عفوية الكلام في الأندية الباريسية، حتى اشتقوا من اسمه لفظ Marivaudage، ومعناه التكلف والتصنع في الكلام. أما سيلفي (Sylvie) ودورانت (Dorante) فبطلا مسرحيته *Le jeu de l'amour et du hasard* (**لعبة الغرام والبخت**)؛ وقد اقتبس منها نجيب الريحاني شريطاً سينمائياً. وأما الكونت (Le comte) فمرتبة من مراتب النبلاء في أوروبا، تقع بعد المركيز؛ ويقال فيه القند (*Supplément aux dictionnaires arabes*: قمط، قند)، والكند أيضاً (**في الكامل** لابن الأثير)، والقمط كذلك.

نستطيع الجزم بأن الجواب عن السؤال التالي: comment vous portez-vous? (كيف حالك؟) لم يكن في القرن السابع عشر كما هو اليوم، أي: couci-couça أو comm'ci, comm'ça (بين بين)، بل كان الجواب: là là أو coussi coussi أو tellement quellement أو par-ci, par-là[27]. ونحن على يقين أيضاً أن تكرار الجملة الذي تستعمله السيدة جوردان (كقولها[28]: أجل، صدقت؛ نحن في حاجة شديدة إلى الضحك، في حاجة شديدة إلى الضحك نحن) كان متواتراً على لسان العامة. نعم من شأن مقارنة النصوص أن تجود بمثل تلك الوقائع، غير أن العصور التي كانت المحادثات فيها متألقة في بعض الأوساط، وكانت «الاستقامة»[29] فيها تقتضي أن تكون قواعد حسن الحديث ثابتة في **آيين**، ليس بين أيدينا عنها سوى كتابات نظرية ومبادلات كلامية منقولة بالكتابة؛ وكلها - لو تأملتها - مغيَّرة. وهذا هو السبب في كثير من الاستنتاجات المنطوية على مغالطات. ومن ذلك أنه من المغالطة الجزم، بعد قراءة مسرحية موليير *Le bourgeois gentilhomme* (**البورجوازي النبيل**)، بأن التراكيب النحوية عند بورجوازية القرن السابع عشر كانت ثقيلة،

---

(27) Pierre Larthomas, «Notes sur ça, ci et l'alternance i/a en français,» *Mélanges Stefanini*, pp. 271-279.

(28) قـول مـدام جـوردان (Mme Jourdain) فـي: Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, acte III, sc. 5, et Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 193-194.

(29) راجع في الاستقامة (Honnêteté) وعلاقاتها بفن المحادثة أعمال ميري (Chevalier de Méré)، لاسيّما الخطاب الثالث في: *Oeuvres* (Paris: Les Belles Lettres, 1930), t. III: *De l'éloquence et de l'entretien*, pp. 103-120.

[والاستقامة هذه كانت ركناً من أركان الأخلاق في ذلك العهد، وتقتضي أن يكون الإنسان مقبلاً على الدنيا غير منقبض عنها، يشي حسن منظره بحسن مخبره؛ وهو المثال الذي كان يسمّى L'honnête homme].

يستكثرون فيها من التراكيب العتيقة، وأن ذلك هو السبب في ما جاء في أسلوب موليير من الركاكة واللحن، لأنه كان بورجوازي الأصل. وهذا منهج مغرِّر، ينطلق من النص ويعود إليه؛ ففيه إذاً مصادرة على المطلوب[30].

يخرج من هذا التحليل أنه لم يصل إلينا أي محادثة من القرون الخالية، وأن المعطيات المختلفة التي أحصيناها (وهي الحوارات الفلسفية والروائية وغيرها) لا يصحّ استعمالها في دراسة محكمة للمحاورات الحقيقية لأنها مبادلات كلامية مزيفة كان القصد أصلاً في معظمها أن تقرأ أو أن تمثل على الخشبة، ولأن المكتوب في هذه الأخيرة متقدم على المنطوق. وجملة ما يمكن الجزم به إنما هو أنك تحس في هذا العمل أو ذاك اجتهاداً في الإتيان بما في اللغة من الحياة والارتجال؛ وهذا أمر ينعدم أو يكاد في الحوار الفلسفي، ويظهر جلياً على العكس عند بعض المؤلّفين المسرحيين، مع العلم بأن الاختلافات قد ترد عند المؤلّف الواحد بين عمل وآخر[31].

ولئن كان من المحال معرفة محادثات القرون الخوالي ودراستها فذلك اليوم ممكن متيسر. وكأني أسمعك تقول: إيه! كم تغيرت الأحوال بعد اختراع مسجل الصوت ومسجل الصورة! لقد صار بالإمكان تسجيل المحاورات وتصويرها كما تجري في الحياة، أي

---

(30) Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 190-191.

(31) مثال ذلك فاليري، ذلك أنهم يقيمون مقابلة بين *L'idée fixe* وبين Eupalinos و*L'âme de la danse* معاً، بدعوى أن المؤلّف، في الحوار الأول، «قد اختار أن يعزو اضطراب أفكاره لأنه في عجلة من أمره إلى الاضطراب والهذيان الطبيعي في كل محادثة طلقة؛ فعقد العزم مكرهاً على «أن يكتب كما يتكلم الناس»؛ وتلك نصيحة لعلها كانت تنفع في عهد كان الناس يحسنون فيه الحديث» (Paul Valéry, *L'idée fixe*, Au lecteur, *Oeuvres*, Pléiade, t. II, p. 196).

مع نقل النغمة والسكوت ومعظم العناصر المكمِّلة للكلام. لكن نقلها بتمامها بالكتابة مازال متعذراً؛ إلا أننا متى استنقصناها ففي وسعنا الرجوع إلى الأسطوانات أو الشرائط المسجلة. وفي ذلك ميزة واضحة، مع أنه يبدو إننا لا نحسن اليوم استغلال هذه الوسائل التي يضعها بين أيدينا التطور التقني. إن الفرنسية الدارجة اليوم قلّما عُني أحد بدراستها دراسة لغوية، فكيف بدراسة أسلوبية. ولا نعلم أحداً درس دراسة مُحكمة محادثة مطولة، مع أن من شأنها أن تخرج بفوائد جمة إن روعيت بضعة أمور. وأهمها عندنا ثلاثة. **الأول** أن القول المسجل ينبغي أن يكون كافياً شافياً: فَكل واحد منا قادر على حفظ جملة سمعها في قطار الأنفاق أو في الشارع وتدوينها، لكن تلك الجملة ليست بصالحة للاستعمال في الأسلوبيات لأنها منتزعة من سائر القول. **الثاني** أن المقام، بالمعنى اللساني، ينبغي أن يكون معرّفاً تعريفاً واضحاً لأن الأكثر في اللغة الدارجة أنه هو وحده علة الكلام[32]. **الثالث** أن الأقوال لابدّ من أن تكون **مفتلَتة** مسجلة على غير علم من المتخاطبين: ذلك أن من يعلم أن أقواله تسجل أو تصور لا يبقى على طبعه، فيتكلم على غير عادته.

ومن المتشائمين من اعتاد التنبيه إلى أن الحياة الحديثة لا تُيسر المحادثة الطويلة، وهي مشروع مشترك ومتعة متبادلة. والحق أن المحادثة على الهاتف، وهي محدودة في الزمان للضرورة أو لدواعي الاقتصاد، تحوّل المتكلمين عمياناً؛ وأن الإذاعة والتلفزيون، وهما

---

(32) ولنقتبس الكلمة الآتية: «اشتهرت الكونتيسة (La comtesse de Pourtalès) بالثرثرة في عروض مسرح الأوبرا؛ فلما دعت شارل ماس (Charles Maas) إلى شرفتها فيه همس إليها: «نعم، أوافق، فأنا لم أسمعك البتة في فاوست (Faust)»» من: George D. Painter, *Marcel Proust* (Paris: Mercure de France, 1966), t. 1, p. 217,
ولو توجه كلامه إلى مغنية لما كان فيه ما يضحك.

آلتان لالتهام الوقت، تجعلان منهم مستمعين أو متفرجين، لا فاعلين بالمعنى الأصلي للفعل، أي قوماً مرتجلين. وفي بعض «المجتمعات» يتلفظ الناس بكلمات معلومات و«البقية سكوت»؛ ومعنى ذلك ـ ويا للأسف! أن البقية لا شيء. ولكن كل واحد منا يحفظ، طول حياته، ذكرى مؤثرة من بضع محادثات متينة رائقة في آن؛ وفي ذلك مصداق لا يكذّبه الدهر لكلمة لا برويار التي صدّرنا بها هذا الفصل.

الفصل الثالث

الخطبة

«لست خطيباً مثل بروتوس (Brutus). وليس لي الدهاء ولا القيمة ولا الكلام ولا الإشارة ولا النبر، ليس لي تلك الخطابة التي تفور لها الدماء. كلامي مستقيم»[1].

قد يبدو من المفارقة الإحالة بادئ ذي بدء في معالجة الخطبة إلى عمل مسرحي، والتذكير بمشهد «يوليوس قيصر»، حيث يقف بروتوس، رأس الفتنة، في الميدان يشرح للعامة سبب قتله الطاغية. ومن استقامته أنه دعا أنطونيو ليقيم له العذر، وهو من حزب قيصر، فخطب هذا الداهية خطبة قلب فيها رأي الحشد رأساً على عقب. وفي صفحات قلائل رسم شكسبير أوضح صفات الخطبة وجلا ما فيها من القوة والخطر: ذلك أن الرجل يخطب في حشد؛ وللحشد، بما هو حشد، استجابات خاصة؛ والمراد إقناعه بما فيه السلامة وأحياناً كثيرة بما فيه الهلاك. ألم يبين إيزوبوس (إيزوب)[2] من قبل أن لا شيء في الدنيا خير ولا شرّ من اللسان؟

---

(1) William Shakespeare, Julius Caesar, acte III, sc. 2, club du livre, p. 387.
(ترجمه إلى الفرنسية إيف بونوفوا (Yves Bonnefoy)).

(2) La Fontaine, La vie d'Esope, *Fables et contes*, Pléiade, pp. 18-19. =

ونحن جميعاً مقتنعون بفعالية الكلام في الخير والشر على السواء؛ لكن جنس الخطبة ليس معرّفاً تعريفاً حسناً. والواقع أننا متى سلّمنا بأن الفوارق بين المنطوق والمكتوب جوهرية وبأن مفهوم المحاكاة أيضاً جوهري فسيتعيّن ضربان من الخطب: **الأول** هو الخطبة على الحقيقة، وتكون مرتجلة؛ **والثاني** نسخة من الأول، وتكون الخطبة فيه مكتوبة أصلاً، ثم تقرأ أو تعرض عن ظهر قلب. ومن اللازم تمييز أحدهما عن الآخر تمييزاً محكماً.

والجزم بأن الخطبة الحقيقية مرتجلة إنما معناه أن الخطيب يتكلم «من عدم»؛ وإلا فإن ما بين يديه رؤوس أقلام (وأحياناً بضعة ألفاظ وحسب) يسير على هداها فلا يغفل عن شيء؛ أما البقية، وهي اللب، فكأنها تولد من تلقاء نفسها على طرف لسانه. وجنس الخطبة على هذا متعلق أكثر من غيره من الأجناس بأركان فعل القول التي عرّفناها في ما تقدّم. وأول ذلك، كما قال آلان[3]، أنه «لا وجود له إلا في الزمان بفعل متصل غير منفصل». ذلك أن الخطيب وسامعيه يعيشان[*] زماناً مشتركاً ومغامرة واحدة، كما هو الشأن في المحادثة، مع هذا الفارق أن المؤلّف يتوجه بالكلام إلى جماعة لها طريقة خاصة في الاستجابة والإجابة، فجميع عناصر المقام، بمعناه في اللسانيات، بالغة الأهمية، سواء منها أحوال الوقت الاجتماعية الثقافية، والأحوال التي دعت إلى الاجتماع والخطبة، والأحوال المادية المحيطة بفعل الكلام، والعلاقات المعقدة التي تجمع القائل بالمقول لهم.

إن الأحوال الاجتماعية الثقافية هي التي تحكم معظم مضمون

= [إيزوبوس (Aisôpos) (Esope) حكيم يوناني (من أهل القرن السادس قبل الميلاد). وهو شخصية أسطورية، له حكم وأمثال أنطق فيها الحيوان، وصارت تقليداً في أوروبا برمتها].

(3) Alain, *Système des beaux-arts*, livre I, chap. X, Pléiade, p. 246.

(*) راجع ما قلناه في التثنية، وأن «العرب تذكر جماعة وجماعة، أو جماعة وواحداً، ثم تخبر عنهما بلفظ الاثنين».

الخطب وشكلها تبعاً لذلك. وهي أحوال تتغير من عصر إلى عصر، فتتغير معها طبيعة هذا الجنس وغاياته، لأنه بطبيعته اجتماعي في صميمه. وقد عالج فينيلون هذه المسألة وكان متفطناً في آن إلى التأثيرات الجغرافية (قال[4]: «بعض الأقاليم أوفق من غيره لبعض الملكات») وإلى الأحوال الاجتماعية والسياسية. وما لبث أن قابل بين العصور القديمة (قال: «كان كل أمر في بلاد الإغريق منوطاً بالعامة؛ وملاك زمام العامة في الكلام») وبين عصره هو، إذ «تُقرَّر الأمور سراً في ديوان الأمراء»، و«كادت الخطبة في الناس أن تنحصر اليوم في الوعّاظ والمحامين». ثم شهد في موضع آخر بأن المحامين أنفسهم قد انقطعت من جماعتهم الخطابة، ويوافقه في ذلك لا برويار في شهادته[5] بأن «الخطبة محظورة في المحاكم»، فبقيت الخطبة الدينية؛ وقد خصها صاحب كتاب **الطباع** هذا بفصل كامل كشف فيه عن مصاعبها، وهي المصاعب نفسها التي فصّل فينيلون الكلام عليها في تحليله لخطبة وعظية رديئة[6].

والخطبة متعلّقة أكثر من المحادثة بالأحوال المادية المرافقة لها،

---

(4) Fénelon, *Lettre à l'académie* (Paris: Hachette, 1919), IV, pp. 24-27:
وهو مشروع في البلاغة، ومنه الاقتباسات الأخرى.
[وفينيلون (François de Salignac de La Mothe Fénelon 1651-1715): أسقف فرنسي. وضع لتعليم الأمراء أمثالاً وحوارات وحكايات؛ وله «رسالة في تعليم البنات» و«حوارات في الخطابة». كان يرى خلاص المرء في السكينة وحب الله. وفي نثره مسحة شعرية تمهّد لروسو بعده. و«الإقليم» هنا محمول على معناه القديم عند الجغرافيين العرب الناقلين عن بطليموس، وهو قريب مما نسميه اليوم المناخ].

(5) راجع نشرة Garapon لكتاب: Jean de La Bruyère, *Les caractères*, Garnier, pp. 427, 445 et 499.

(6) راجع فاتحة الحوار الأول: La Bruyère, *Les caractères*, «Dialogues sur l'éloquence».

وهي طبيعة المكان، ودرجة تيسيره للإسماع، وحالة السامعين، وموقع الخطيب بالقياس إليهم؛ وهذه كلها عناصر تحكم وتيرة الخطبة ومدتها وإيقاعها؛ وقل باختصار أسلوبها. ذلك أن الكلام في ملتقى طرق ليس كالكلام في كنيسة قد تقتضي درجة الإسماع فيها وتيرة بطيئة ونطقاً واضحاً. ومن المفيد الإشارة أيضاً إلى أن معظم السامعين كانوا في القرن السابع عشر ينصتون إلى الوعظ وقوفاً[7]؛ وكذلك إلى أن الواعظ الديني يتكلم «من على منبر»، أي من مكان مخصوص به وحده، يكون فيه مهيمناً على سامعيه؛ فيكون لكلامه تبعاً لذلك أهمية وجلال لا نظير لهما. وهذه الأحوال المادية مفروضة مرتضاة؛ وبذلك يتبين لماذا استعظم فينيلون[8] ما تألم له من عدم المناسبة بين جلال المكان والموضوع المطروق، وبين الخطبة الوعظية نفسها، إذ رأى أن «الأمثلة على الكلام المقدس مغلوطة، وإيراد القصص الدنيوية بارد غث، والغلبة حيثما ولَّيت وجهك للتظارف الباطل».

والعامل الأخير المضطلع بنصيب في الخطبة (وليس بأقل العوامل قيمة) هو العلاقة شبه الحسية التي تقوم بين الخطيب، متى كان لسِناً، وسامعيه؛ وهي علاقة دقيقة خفية في آن، أولاً لأن السامعين جماعة لا يمكن التنبؤ باستجاباتها من حيث هي جماعة؛ وثانياً لأن عناصر حسية كثيرة تدخل فيها ومن مجموعها يتكون ما

---

(7) جاء في خاتمة خطبة تأبين أمير كونديه (Prince de Condé) أن بوسويه صاح: «ادنوا أنتم خاصة، يا من تسعون بجد ونشاط في درب المجد» (Jacques Bénigne Bossuet, *Oraisons funèbres*, édition de J. Truchet (Paris: Garnier, [1988]), p. 408),

فقوله «ادنوا» ينبغي حمله على معناه الأصلي، كما يستفاد ذلك مما بعده؛ فهو دعوة إلى كبار القواد إلى الاقتراب من تلك «المعلمة المفجعة»، يعني النعش.

(8) انظر الهامش 6 من هذا الفصل.

سماه القدماء actio (الحركات والسكنات). إذ إن الصوت ومقاماته، والسكوت ومواطنه، لها جميعاً نصيب بالغ الأهمية؛ وكذلك الإشارات والهيئات والهندام. وكانت نصائح كنتيليانوس دقيقة في كيفية الاتزار ورفع اليدين. وقطع شيشرون[9] بأن «الحركات والسكنات ملاك الصناعة الخطبية». وبها كان كبار الخطباء يستميلون قلوب السامعين، فيحثونهم على استجابات بأعيانها، فينالون بها المراد.

لكن هذه المبادلة الكلامية لا يمكن أن تسمى محاورة بالمعنى الصحيح؛ وفن الخطبة أبعد ما يكون عن فن المحادثة. وما على الراغب في تقدير مميزات الخطبة إلا أن يقف على مساوئ أردأ الخطباء؛ وحسبه لتحصيل ذلك الغرض أن يختلف إلى ساحات المدارس إبان موسم الانتخابات: ففيها يتكلم مواطنون يتفق لهم لأول مرة أن يتوجهوا بالكلام إلى جمهور. والذي يلفت آنئذٍ أولاً وقبل كل شيء - في ما عدا العيوب الملازمة لفعل القول الارتجالي (كاستطالة فترات السكوت، وزلات اللسان، والتلعثم، واستعمال مؤكّدات الخطاب في غير محلّها، وافتقار المعجم وغير ذلك) - هو أنه يُرمى في المعتاد في صدر الجملة بالعنصر الذي يَعتقد القائل أنه لبُّ كلامه؛ ثم تنتظم الجملة بعد ذلك كيفما اتفق، أي على نحو ركيك في معظم الأحايين. واللحن الناتج من ذلك لا يغتفره السامعون، لاسيّما إن كانوا فرنسيين، لأن هؤلاء ميالون إلى التفصح. وعلى النقيض من هذه النقائص ثقة الخطيب البارع في نفسه، وتعبيرُه بكلام صحيح، أو تصحيحُه «أخطاءَه» تصحيحاً يكسوها رونقاً؛

(9) «Actio, inquam, in dicendo una dominator».

[كنتيليانوس (Marcus Fabius Quintilianus) (Quintilien) المذكور قبل من أهل البلاغة اللاتين (30-100). كان سحبان زمانه. وضع كتاباً «في الخطبة» لتأديب الخطيب].

فيكشف عن اقتداره على بناء الجمل الطوال(*) التي تستبين بها العناصر الأهم. وقد صدق آلان(10) إذ قال: «هذا الفن عبارة عن تمهيد المواضع سلفاً للفظ الأهم؛ ولعله سرّ أسرار الخطيب».

ومع سرّ الأسرار هذا أسرار، فالخطيب البارع يوهم أنه «يتعثر في الكلام» وأنه يشقّ عليه؛ غير أن فاتحة كلامه، إذ تنشأ من صمت وعن مشقة ومكابدة، يكون لها بعدُ أثرٍ قوي ووقع شديد(11)؛ ثم يهيج فيَفْجَأ المعاينَ اللبيب في كل لحظة باستعمال خاص للغة. فكل شيء في الخطبة معقود على الإفادة أبعد ما يمكن الإفادة من مقامات

(*) الجملة الطويلة مقابل La période. وفي **المعجم الموحّد**: «1) دورة (في الصوت)، 2) وصل في البلاغة»، كذا: من دون قوسين يفصلان «في البلاغة» عن «الوصل». والوصل (في البلاغة) العطف بين الجمل؛ والفصل تركه. «فترك العطف يكون أما للاتصال إلى الغاية أو الانفصال إلى الغاية، والعطف لما هو واسطة بين الأمرين» (**دلائل الإعجاز**، ص 188). أما La période فهي «جملة مجموع عناصرها - مع شدّة تنوعه - متناسق» (*Le petit Robert*, s. v.). ولذلك قلنا فيها «جملة طويلة»، لأنها، مع وقوع العطف فيها بين عناصرها الكثيرة، ليست إلا جملة واحدة؛ والوصل يكون بين جملتين فأكثر.

(10) انظر الهامش 3 من هذا الفصل.

(11) نسوق على ذلك أربعة أمثلة:

1 ـ لشيشرون (Cicéron, *Catilinaires*) في الخطبة الأولى: «Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?» (ألم تنته، يا كاتيلينا من استغلال صبري عليك؟). [وقد تقدّم المثال في الفصل الرابع من الجزء الأول، وفيه تقديم وتأخير]؛

2 ـ لبوسويه في خطبة تأبين كنة لويس الرابع عشر (Henriette d'Angleterre): «J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir funèbre..» (حكم القضاء أن أقضي أيضاً حقّ هذا النعي)» (ولفظ Donc يؤكّده التجانس الاستهلالي فيكتسب به قيمة لاهوتية)؛

3 ـ لماسيون (Massillon) في خطبة تأبين لويس الرابع عشر: «مولاي، العظمة لله وحده»؛

4 ـ لبوسويه: «مَن له مُلك السماوات ومن به تقوم الممالك، المتفرد بالقدرة والجلال والغنى، هو وحده القادر على أن تعنو الملوك لشرعته ومنهاجه وأن يجعل لهم، متى شاء من العبر أعظمها وأهولها» (في خطبة تأبين ملكة إنجلترا هنرييت ـ ماري دو فرانس (Henriette-Marie de France)؛ والمقصود من الخطبة قد جاء في صدرها في صورة جملة طويلة).

الصوت، فترى للكلام بغتة صفتين ما أفجع ما يخلو منهما كلامنا اليومي: هما العدد والإيقاع. ويصير الأسلوب طويل الجمل، والجمل الطوال «عديدة»[12]. وما يكون للإيقاع من الأثر، أي من الإعادة والتكرار، يُنال بطرائق مختلفة: تارة بالتعداد، ويراه بعضهم[13] مطية سهلة، وطوراً بمعاقبة الأحكام، لأن الحماس يبيح للخطيب استعمال التعجب والأمر والاستفهام:

«يا ليل المصيبة! يا ليلاً رهيباً، سقط فيه فجأة كالصاعقة هذا النبأ العجيب: السيدة تحتضر ماتت السيدة! من منا لم ينصدع لهذه الطامة، كأن مصائب الحدثان فجعته في أهله وذويه؟ ما صك هذا النبأ العجيب الأسماع حتى هرولوا إلى القصر من كل حدب وصوب؛ فألفوا كل شيء واجماً مذعوراً، إلا فؤاد هذه الأميرة. في كل مكان صياح وعويل؛ في كل مكان ألم ويأس، وشبح الموت.

---

(12) أي «خاضعة للعدد». وشعراء كوكبة «الثريا» هم الذين جعلوا لتلك الصفة هذه القيمة البلاغية، ونجدها في ما بعد أيضاً عند بودلير في قوله: «كالأصوات العديدة في المقاطع القديمة» (Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, «La muse malade»).

[والثريا (La Pléiade) اسم الكوكبة المعروفة. وهو أيضاً في الأساطير اليونانية اسم جوار سبع، أبوهن أطلس، وأمهن فليونة. وقد أحالهن زيوس، أبو الآلهة، يمامات، ضناً بهن عن العملاق أوريون؛ ثم جعلهن في زمرة النجوم. وفي التاريخ الأدبي أُطلق اسم الثريا على مجموعات من سبعة شعراء يتنزلون من الشعر منزلة الثريا من السماء. وقد أطلق هذا الاسم أولاً على سبعة شعراء إسكندرانيين على عهد حاكم مصر المقدوني بطليموس الثاني محب أخته (في القرن الثالث قبل المسيح)؛ واختلف المؤرخون في أسماء هؤلاء. وفي سنة 1323 دعي بهذا الاسم سبعة شعراء وسبع شواعر، كلهم من الجنوب الفرنسي. وأشهر من تسمّى الثريا، مجموعة من شعراء أواسط القرنِ السادس عشر، تزعمها رونسار (Ronsard 1524 -1585)].

(13) لاسيّما لا برويار؛ قال: «يصغي الناس منذ ثلاثين سنة إلى المتصنعين من الخطباء، إلى المتشدقين، إلى **المعددين**» (La Bruyère, *Les caractères*, «De la chaire», p. 447),

ولا برويار هو الذي سطر على اللفظ الأخير.

والملك والملكة وولي العهد والحاشية كلها والأمة كلها كلّهم كسير، كلّهم يائس، وكأني أرى عياناً ما أنبأ به الرسول: «سيبكي الملك، سيتعس الأمير، ستخور قوى الأمة من ألم ومن هول»»[14].

والاستفهام دون غيره من الأحكام أكثر تواتراً في المعتاد؛ فلذلك كثيراً ما يسمّى استفهاماً «خطابياً»؛ والأمثل أن يسمّى استفهاماً «بلاغياً» لاشتراك أجناس أخَر في استعماله، لتحصيل آثار في الأغلب مختلفة. وهو غير الاستفهام الحقيقي لأنه قلّما يطلب من السامعين جواباً؛ بل الأكثر أن يأتي الخطيب نفسه بالجواب أو يكون الجواب من تحصيل حاصل فلا يُعبر عنه. وكثيراً ما يكون العنصر الاستفهامي عاملاً عمل العنصر الذي يتعلق به شبه الجملة، كما هو الشأن في خطبة روبسبيير في أشباه الثوار؛ قال[15]:

«أينبغي النهوض؟ يثرثرون. أينبغي التشاور؟ يريدون النهوض من ساعتهم. هل الوقت وقت أمن وأمان؟ يعارضون كل تغيير نافع. هل هو وقت هرج ومرج؟ ينادون بإصلاح كل شيء لينقلب كل شيء رأساً على عقب. تريد كسر شوكة العصاة؟ يذكرونك بحلم قيصر. تريد رفع الأيدي عن الوطنيين؟ يلوّحون لك بشدة بروتوس مثالاً. يكتشفون أن فلاناً كان من أنبل الناس في خدمة الجمهورية، ثم لا يذكرون له ذلك متى غدر بها. أفي السلم منفعة؟ يمنّونك بتاج النصر. ألا مناص من الحرب؟ يُطرون لك ملذات السلم. أينبغي استرجاع قلاعنا؟ يريدون الاستيلاء عنوة على الكنائس والعروج إلى السماء: نسوا النمساويين وأعلنوا الحرب على المتزهدات..».

---

(14) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, Garnier, p. 171.

(15) في خطاب لروبسبيار يوم 7 شباط/ فبراير 1794 في مبادئ الأخلاق السياسية التي ينبغي أن تهتدي بها «الجمعية» [وقد تقدّم أول هذه الخطبة في الفصل السادس من الجزء الأول].

وقد ذكرنا من قبل الجملة الأولى وأشرنا إلى أن المثال التركيبي المستعمل فيها ليس من قبيل اللغة الدارجة، لأن الضرورة فيها تُملي علينا أن نقول: «عندما يجب النهوض يثرثرون (أو متى وجب النهوض ثرثروا)». إن الشكل الخطابي يتميز بتعاقب الحكمين الاستفهام والإثبات، وهو تعاقب يغني عن استعمال أداة التعليق ويقوي المقابلة الدلالية بين قضيتين بمجرد المخالفة بين نغمتيهما. ويتحصل الإيقاع في النص المذكور بتكرار يكاد يكون ثابتاً لذلك المثال التركيبي، وهو إيقاع شديد يتبين بأيسر نظر ما بينه من الفرق وبين كلامنا اليومي الخالي من الإيقاع.

وعلى النقيض من هذه الخطبة المرتجلة، وهي الخطبة الحقيقية، شبه الخطبة؛ ويكون فيها الخطاب مكتوباً أصلاً؛ ثم يتلى أما بعد أن يحفظه الخطيب عن ظهر قلب، وإما بأن يقرأه موهماً في أغلب الأحايين أنه يرتجله ارتجالاً. وتلك خدعة؛ وكثيراً ما تنطلي على الجمهور حيلة شبه الخطبة هذه مع أنها غير مرتجلة حقاً. وقد أغلظ لا بروبار القول[16] لأولئك الذين يدعوهم «المتشدقين»، وهو محق لأن المسألة ـ بعد أن كتبت الخطبة ـ إنما هي مسألة إلقاء. ثم نصح الواعظ، في الفصل المعقود للكلام على «المنبر»، بأن «لا يكلِّف نفسه هذه الجهود المضنية لتذكر أمر. لأنها تفسد الإشارة وتشوه تقاسيم الوجه». وفي ذلك الصدد عينه تابع فينيلون القديس أوغسطين وشجب المتشدقين الذين «لم يتعلموا شيئاً غير الكتابة، ولا يكتبون إلا بتكلف»[17]. ذلك أن من إضاعة الوقت أن «تحفظ

---

(16) La Bruyère, *Les caractères*, «De la chaire», Garnier, p. 457

(17) راجع الحوارين الثاني والثالث من: La Bruyère, *Les caractères*, «Dialogues sur l'éloquence», pp. 45-50, et 77-78.

عن ظهر قلب خطباً وعظية محكمة» وأن تسردها دون اعتبار لاستجابات السامعين، وأن تنبذ كل ما فيه رائحة الارتجال والتلقائية؛ ثم ختم كلامه بأن ذلك طريقة غريبة في «إخفاء الصنعة وإنطاق الطبيعة»! وهذا حكم فيه شدّة كبيرة، بل شطط، ربما لأنه حُكم مفرط في العموم. ومن شأن الخطيب البارع أحياناً أن يخشى أن تخونه ملكة الارتجال؛ فتراه يحتاط من هفوات اللسان ويستيقن، في المناسبات الجليلة، ألا يقول إلا ما يجب قوله، فيحرر جزءاً من خطبته. ثم لو كانت هذه الخطبة مكتوبة من ألفها إلى يائها لما كان الخطيب الحقيق بذاك الاسم عبداً تابعاً لنصه؛ بل يغيره مع النطق به ويغيره أيضاً كثيراً بعد ذلك قبل دفعه إلى المطبعة. وقد فعل ذلك بوسويه، مثلاً، في خطبته في تأبين أمير كونديه[18].

هذا، وقد يبلغ الأمر بالخطبة أن تعاد كتابتها من أولها إلى آخرها، كما هو شأن خطبة شيشرون Pro Milone (دفاعاً عن ميلو[*] إذ صرح هو نفسه أنه لم يكن راضياً عنها). وليس بين أيدينا سوى النسخة الثانية منها، لأن المتهم والمحامي يريان معاً أنها هي التي تستوفي شرط الفاعلية. وبعدُ، فحال خطب القرون الخوالي كحال المحادثات: لا نعرفها إلا في صورتها الكتابية. وليس بين أيدينا من تلك الخطب الصوت ولا الحركات والسكنات، وأنت تعلم أهمية هذه؛ ولا نتصور إلا بمشقة بالغة تلك الأحوال التي ألقيت فيها، سواء أَقيلت ثم كُتبت، أو كتبت أصلاً ثم تُليت؛ فإنما هي اليوم

---

(18) Bossuet, *Oraisons funèbres, Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, p. 354.

(*) ميلو (Titus Annius Papianus Milo) (Milon) (95-48 قبل الميلاد): من ساسة الرومان كان من قُطّاع الطرق. واتهم بقتل مارق مثله، فدافع عنه شيشرون.

مقروءة (وقلّما يكون ذلك على المسامع). ولذلك تقتضي من القارئ أن يبذل جهداً كبيراً إن هو شاء إدراك جمال النص، ولاسيّما فعاليته، لأن هذا عند الخطيب هو الأمر الأهم.

ومفهوم الفعالية هذا كان مفهوماً جوهرياً عند الإغريق، إذ كان كل شيء عندهم منوطاً بالكلام. وقد خلّفت لنا التقاليد اليونانية الرومانية مجموعة من المؤلّفات من قبيل «كتب البلاغة»[19] تقرر قواعد حسن الكلام. وكانت الغاية عند الخطيب الإفادة (docere) والتأثير (movere) والإمتاع (delectare). وكان عليه لتحصيل ذلك أن يبتكر المعاني (وذاك ما كان يسمّى inventio الابتكار)، ويصنفها تصنيفاً محكماً (وذاك هو dispositio النظم)، ويكسوها حلية العبارة المناسبة لها (وذاك هو elocutio الإنشاء[*])؛ ثم يثبتها في الذاكرة

---

(19) راجع في البلاغة وتطورها: Roland Barthes, «Recherches rhétoriques,» *Communications*, no. 16 (1970); Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique* (Paris: PUF, 1991), et Gilles Declercq, *L'art d'argumenter* (Paris: Editions universitaires, 1992).

(*) الابتكار مقابل Inventio، والنظم مقابل Dispositio، والإنشاء مقابل Elocutio. وفي الترجمة العربية القديمة لكتاب **الخطابة** (ص 181) ما يأتي «أقسام فن الخطابة: إن اللاتي ينبغي أن يكون القول فيهن على مجرى الصناعة فثلاث: إحداهن الإخبار من أي الأشياء تكون التصديقات؛ **والثانية** ذكر اللاتي تستعمل في الألفاظ؛ **والثالثة** أن كيف ينبغي أن ننظم أو ننسق أجزاء القول». وقال ابن رشد في **تلخيص الخطابة** (ص 248): «إن الأشياء التي ينبغي لصاحب المنطق أن يتكلم فيها في هذه الصناعة إذا كان مزمعاً أن يكون كلامه فيها على المجرى الصناعي ثلاثة أمور: أحدها الإخبار عن جميع المعاني والأشياء التي يقع بها الإقناع، **والثاني** الإخبار عن الألفاظ التي يعبر بها عن تلك المعاني وما يستعمل معها مما يجري في مجراها، **والثالث** كم أجزاء القول الخطبي وكيف ينبغي أن يكون ترتيبها ومن ماذا يأتلف كل جزء منها من الألفاظ والمعاني». وقال جينيت (في مقدمته لكتاب: Fontanier, *Les figures du discours*, p. 7): «أقسام صناعة الخطابة ثلاثة: الأول الابتكار، وهو المواضيع والقضايا والحجج والأقوال السائرة وأساليب الإقناع والتفخيم؛ والثاني النظم، وهو التأليف العام لأجزاء الخطاب الكبرى (وهي الاستهلال والحكي والمجادلة والخاتمة)؛ والثالث الإنشاء، وهو صناعة الأسلوب، وتقوم على اختيار الألفاظ وتركيبها في الجملة وتوخي

(وهذا هو memoria الحفظ)؛ فيلقيها بحركات وسكنات فيها كرامة وأناقة (وهذا هو actio الحركات والسكنات). وقد جعل البلاغيون الخطب، بالنظر إلى أحوالها ومقاصدها، ثلاثة أصناف (هي الخطبة السياسية والدينية والرسمية) وقرروا لكل شكل من تلك الأشكال قواعد مضبوطة. مثال ذلك المرافعة المسماة Pro Milone: ففيها استهلال، ودحض أولي، وحكي، ومجموعة من الأدلة والردود، وخاتمة؛ ولكل جزء صفات خاصة. وقد ذكر شيشرون في كتابه **في الخطيب**[20] أن من شأن الاستهلال، إذا كان القصد منه استمالة القضاة، أن ينصب على أحد أربعة أمور: على الخطيب نفسه أو على خصومه أو على القضاة أو على القضية نفسها. أما الحركات والسكنات فقد أوصى كنتيليانوس[21] الخطيب ألا يميل إلى الأمام بصدره وبطنه، وجزم أيضاً بأن ضرب اليد باليد أو الصدر باليد لا يليق إلا بالمسرح. ومجموع تلك القواعد الضابطة لأشكال الخطبة وجميع الصور البيانية المستعملة لحسن الكلام هي لب الخطابة، بمعناها الأصلي، أي فن الخطيب[*] (rhéteur, orateur).

وهيهات أن يكون معنى لفظ «الخطابة» محصوراً عندنا في ذلك وحده. وقد تغيرت معانيه تغيراً كبيراً منذ العصور القديمة إلى اليوم. لكن ليس الغرض عندنا هنا أن نعيد بعد كثير غيرنا تعيين مراحل تطوره: فقد قام بهذا التحليل غيرنا وأتقنه. وهذا بارت (Roland

---

= السجع وما إليه والاستعارات وغيرها». وأضاف جينيت قائلاً: «الابتكار والنظم هما مضمون الخطبة وبنيتها التركيبية». وراجع أيضاً: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 99-105.

(20) Cicéron, *De Oratore*, livre II, chap. LXXIX.

(21) Quintilien, *Institution oratoire*, XI.

(*) لفظا rhéteur وorateur لفظان يوناني ولاتيني؛ ومعناهما الخطيب.

Barthes) وجيرارد جينيت قد أوضحا بما لا مزيد عليه أن الخطابة كان الغرض منها في الأصل دراسة جنس واحد؛ ثم تغيرت مقاصدها فتغيرت تبعاً لذلك خصائصها ومميزاتها. ثم انحصرت شيئاً فشيئاً في دراسة «الإنشاء»، وفي دراسة الصور البيانية من ذلك «الإنشاء»، وفي المجازات من تلك الصور، ثم انحصرت في بعض المجازات وحسب. فهذا النزوع إلى «الحصر المطلق»، كما أجاد التعبير عنه جينيت[22]، هو الذي أفقد لفظ «الخطابة» أعظم جزء من معناه الأصلي؛ ولعله لذلك ينبغي ترك هذا الاستعمال غير الملائم، واختراع لفظ «البيانيات» (figurologie) والحديث عن «البيانيات المنحصرة»[*].

ومن الممكن أن يقال كلام كثير في مراحل هذا التطور وأسبابه. وإنما نشير هنا إلى أن لفظ «الخطابة» قد كان له في عهد مبكر جداً قيمة دلالية واسعة جداً احتفظنا له بها. وقد جاء في كتاب نشر حديثاً تعريف الخطابة بأنها «فن الإقناع بالخطاب»، على أن «الخطاب» هنا معناه «كل إنتاج كلامي، مكتوباً كان أم منطوقاً»[23]. وذاك بعدُ هو ما عرّفها به أرسطو، ثم أشار إلى أنه من الجلي أن الخطابة لا تنتسب إلى جنس بعينه. وقياساً على ذلك المبدأ جاءت الأمثلة داعمة لنظرية هذا الفن الموضوع للإقناع، مأخوذة لا من الخطباء وحسب، بل أيضاً من هوميروس ومن مؤلّفي المآسي الإغريق. وقامت بذلك مسألة العلاقات بين الخطابة وغيرها من الأجناس، لاسيّما بينها وبين الفن المسرحي والشعر. وقد كان المسرح - مع ما تعلم من أهمية

---

(22) اقرأ له خاصة: Gérard Genette, «La rhétorique restreinte,» *Figures* (Paris: Seuil, 1972), III, pp. 21-39.

(*) المراد عبارة جينيت الشهيرة: La rhétorique restreinte، أي الخطابة المنحصرة. ويقال فيه: الضيقة.

(23) Reboul, *Introduction à la rhétorique*, p. 4.

المحاكاة فيه - مُغرى بالطابع المسرحي (بأوسع معاني هذا اللفظ الأخير) في المجادلات السياسية والدعاوى القضائية والخطب الوعظية الملقاة «من على المنبر». وسنسوق مثالاً على كل واحد من هذه الأشكال الخطابية الثلاثة. أما **الأول** فحسبنا التذكير في أمره بما صدّرنا به هذا الفصل، وفيه أن الحشد، وهو ككل الحشود حيثما مالت الريح يميل، كان في البداية مع بروتوس، ثم مع أنطونيو؛ فجاء حلّ العقدة موافقاً تمام الموافقة للحقيقة التاريخية. ونأخذ المثال **الثاني** عن كورنايّ؛ وهو كان من رجال القانون، فلذلك صاغ الفصل الخامس من مسرحيته *Horace* (**هوراس**) كما تصاغ كبريات الدعاوى القضائية الكثيرة المفاجآت: فالمتهم لا يرد التهم عن نفسه (في البيت 1550)، فيظهر بغتة شاهد غير متوقع، هو الجارية سابين (Sabine) (في البيت 1595). أما مرافعة فالير فجارية من ألفها إلى يائها على قواعد الخطابة القديمة. أما **الثالث**، وهو مثال الخطبة الدينية، فنأخذه عن مؤلّف من المحدثين، هو إليوت[24] (Eliot)، وذاك هو الخطبة الوعظية التي ألقاها أسقف كانتربري (Canterbury) في الكنيسة الكتدرائية قبل مقتله بأيام قلائل.

وكانت العلاقات بين الخطابة والشعر وثيقة جداً أيضاً. ذلك أن الخطابة القديمة لم تستنكر خطب فلاح الدانوب عند لافونتين، ولا خطبة «الفتنة» عند بوالو[25]؛ فأمدّتنا بدواعي استحسانها. وأخطر من ذلك وأعظم أنه كثيراً ما يقع لهذين المجالين، الخطابة والشعر، أن يقاس بعضهما إلى بعض، وأن يعرّف الشعر بالقياس إلى الخطابة. وقد أوصى فينيلون الخطباء بدراسة الشعراء «لوثوق الصلة بين صور

(24) T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (Londres: Faber and Faber, [s. d.]), Interlude, pp. 47-50.

(25) La Fontaine, *Fables*, XI, 7, et Boileau, *Le lutrin*, chant III, v. 106-136.

الشعر وصور الخطابة»، ثم أضاف[26]: «لأن الخطباء على الحقيقة لئن كانوا شعراء فالظاهر عندي أن الشعراء أيضاً خطباء». إذ كيف بعد هذا تتعجب من هذه الملاحظة:

«لا يختلف الشعر عن الخطابة المجردة إلا من جهة أنه يرسم بحماس وبألوان غير متوقعة»؛

ومن تعريف دالمبير في ما بعد للشعر بقوله[27]:
«الشعر إنما هو الخطابة مكتملة القوة مجتمعة المفاتن».

حتى إذا سمعت بيت فرلين[28] بعد ذلك بقرن من الزمان:
«أمسك بالخطابة واقطع رأسها».

خِلتَه تحدياً. ولا ينبغي أن ترى فيه دلالة على تفضيل شعر حميمي منطوٍ على أسرار وحسب، بل أيضاً تنديداً بمنهج نقدي يَلُزُّ ظلماً هذين الجنسين في قَرَن. نعم، قد يستعمل هذا وذاك صوراً واحدة؛ لكن لا مناص لكل واحد منهما أن يستعملها على خلاف الآخر حتى يظل متميزاً عنه. فحسبانهما أمراً واحداً لا يفيد هذا ولا ذاك. والذي يجب الشروع فيه أولاً هو إعادة حمل لفظ «الخطابة» (Rhétorique) على معناه الأصلي، لأنه لا تعلق له إلا بالخطبة من حيث هي جنس برأسه.

وقلّما تتفق النظرية والتطبيق؛ فينبغي أيضاً دراسة مختلف الكتب الموضوعة في الخطابة وتطور الخطابة نفسها، بالنظر إلى أحوال ممارستها وإلى مقاصدها. وسيكون من المفيد في هذا الصدد الوقوف على تقدير مؤلّفينا الكلاسيكيين للتراث الاجتماعي الثقافي الذي خلفه

---

(26) Fénelon, *Deuxième dialogue sur l'éloquence*, Garnier, pp. 35, 36.

(27) Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, club du livre, t. I, p. XXIII.

(28) في قصيدة: Verlaine, *Art poétique*, *Jadis et naguère*, Garnier, p. 261.

لهم القدماء. ونشير أولاً إلى أنهم كانوا غير غافلين عن تطور فن الخطابة، كما هو شأن تاكيتوس، إذ انتقد مدارس الخطابة في وقته ولاحظ أن الخطابة «وليدة الخلاعة.. رفيقة العصيان، مهماز الغوغاء الهائجة»[29]. وإلى هذا المعنى نظر مونتاين إذ قضى[30] أن «الخطابة ازدهرت أكثر في روما عندما كانت الأحوال أسوأ ما تكون». ونشير ثانياً إلى أن فينيلون، وكان هو نفسه خطيباً، قد اشتد في انتقاد خطابة آباء الكنيسة، لركوبهم «الغلو» الشائع في عهدهم، ولأن فيهم «جفاء الأفريقي» و«خطابة متكلفة»؛ وأضاف: أن هذه «اتّصلت إلى عهدنا»[31]. ولئن كان من المباح انتقاد أسلوب آباء الكنيسة فما عسى أن يكون الحكم على خطابة الحواري بطرس، وكتابه جزء لا يستهان به من **العهد الجديد**؟ لقد كان بوسويه وفينيلون معجبَين بخطابته؛ وقد ظهرت فعاليتها بانتصارها في أثينا وروما؛ ذلك أن «هذا الجاهل بصناعة حسن الكلام» - كما قال بوسويه - تجنب «خدع الخطابة»؛ وكان «في أسلوبه غلظة وتفاوت»، إلا أنه استطاع، «بتلك العبارة الجافية، وتلك الجملة التي تنم عن أجنبي»، أن ينصر دعوته، «وكانت قوتها تأتيه من فوق»، كما قال فينيلون[32].

---

(29) في مواضع متفرقة من: Tacite, *Dialogue sur les orateurs*.

(30) Montaigne, «De la vanité des paroles,» *Essais*, livre I, 51, Villey, p. 389.

(31) Fénelon, *Troisième dialogue sur l'éloquence*.

(32) جاء كلام فينيلون في: المصدر نفسه.

وكلام بوسويه في المسألة الأولى من: Bossuet, *Panégyrique de saint Paul*,

وقوله «أسلوب متفاوت» معناه هنا «أسلوب لا يجري على القواعد، ويتجنب خدع الخطابة». [وبطرس المذكور من أشهر الحواريين (5 أو 15-62 أو 64). كان يهودياً تركي الأصل معادياً للمسيحية؛ ثم تنصر وصار من الدعاة إليها؛ ولقب «رسول الوثنيين» لأنه دعا إليها غير اليهود. وكتابه في «**العهد الجديد**» هو رسالتاه «إلى تيطس» و«إلى فيلمون». راجعهما في **الإنجيل**، ص 587 و592].

لكن الإعجاب بخطابة بطرس الحواري إنما كان تسليماً بأنه من الممكن أن يكون المرء خطيباً مصقعاً على الرغم من القواعد، أو قل مع جهلها. وعندما تقرأ رسائل القدماء الموضوعة في الخطابة يلفتك كثرة القواعد وما ينبغي لزومه؛ وقد يبدو ذلك في معظمه اصطناعياً بالنظر إلى التطور التاريخي والاجتماعي. ويلاحظ أيضاً أنه لم يخلُ عصر من العصور من خطباء ذوي فعالية كأنهم ولدوا خطباء، حتى قال باسكال قولته الشهيرة[33]: «الخطابة الحقيقية لا تعبأ بالخطابة». نعم، قد تُجادل في صحة الصفة «الحقيقية»؛ لكن لا جدال في قيام خطابتين. ولا يتضح في جنس من الأجناس صحةُ التمييز بين الارتجالي والمتدبَّر، بين المستلهم والمهذب، وضوحها في الخطابة.

ولعل دراسة هذين الضربين من الخطابة يحتاج إلى ضربين من الأسلوبيات؛ لكن العقبة هنا كما قدمنا هي العقبة نفسها التي تعترض دراسة المحادثة: إذ ليس لدينا عن القرون الخوالي سوى وثائق كتابية وشهادات المعاصرين. ولو جاز لنا أن نعتقد أن النص المنقول بالكتابة أمين في نقل الكلام لظل يستعصي علينا تصور الحالة المعقدة التي دعت إلى الخطبة؛ والذي ينقصنا على الخصوص هو تلك الحركات والسكنات عند الخطيب، وأنت تعلم أهميتها وتعلم أن تجلياتها تغيرت من عصر إلى عصر لأسباب كثيرة متنوعة. وأصعب من ذلك تعريف تطور الجنس الخطابي، حتى في أقرب العصور إلينا. وكفى بهذا المثال شاهداً على ذلك: فخطابة جوريس (Jaurès) أجمع معاصروه على روعتها، إلا أنه من المحتمل أن يبدو لنا أن فيها غلواً وشقشقة. والخطابة اليوم قد تأثرت من غير شكّ بالنموذج الأنجلوسكسوني، فصارت معتدلة محتشمة. والظاهر أن المثال عندنا

(33) Pascal, *Pensées*, Brunschvicg, p. 321.

اليوم هو أن تكون خطيباً من غير أن تبدو خطيباً؛ فتكون حالك مصداقاً لمونتاين إذ قال كل شيء في جملة واحدة[34]: «الخطابة قَذى في عين الأمور إذ تَثنينا إلى نفسها».

(34) Montaigne, *Essais*, livre I, 26, Villey, p. 221.

الفصل الرابع

الرسالة

«أنا في صحة جيدة، وأتمنى أن تجدك هذه الرسالة الحاضرة بين يديك كذلك».

سنحمل هنا لفظ «الرسالة» على معناه العادي. ومن شأن المراسلة، أي تبادل الرسائل، أن تعرّف بأنها مجموعة الوثائق الكتابية التي تمكن من إقامة الصلة أو إبقائها قائمة بين متراسلين منفصلين في المكان وفي الزمان. وبذلك تُستبعد العبارة الجارية التي ترى أن الرسالة «محادثة بين غائبين»: فهذا التعريف يكشف للناظر المتفحص أنه صادق كاذب في آن: كاذب لأن تلك الرسائل مكتوبة لا منطوقة، إذ لا يمكن حمل لفظ «المحادثة» فيها إلا على المجاز؛ وصادق لأن مفهوم الغياب مفهوم جوهري، إذ يتحكم في بثّ الرسالة وفي تلقيها، ويتحكم تبعاً لذلك في شكلها.

والرسالة نص يقتضي من حيث هو كذلك، استعمالاً خاصاً للكليات الأسلوبية. فليس بين أيدي المتراسلين عناصر اللغة الشفهية كلها، لاسيّما طريقة الكلام والنبر والإشارات؛ لكن مفهوم المبادلة، على العكس من ذلك، مفهوم جوهري، كما هو شأنه في المحاورة الحقيقية، لأن الرسالة يكون جوابها رسالة غيرها وهلم جرا إلى ما

شاء الله. ولذلك يكون للإضمار أهمية بالغة في المراسلة: فتعاقب ضميرَي المتكلم والمخاطب دائم ثابت؛ ولا تكون الرسالة البتة نصاً غير شخصي، بل فيها دائماً «أنا» يعبر عن نفسه ويعبر عن رأيه، وإن كان الارتجال في ذلك التعبير أقل منه في المحاورة الكلامية، لأن هذه يكون المتخاطبان فيها على عجلة من أمرهما.

وميدان الزمان هذا هو الذي تتجلى فيه المقابلة بأوضح ما يكون: ذلك أن المتراسلين لا يعيشان مقاماً واحداً، في محفل خطابي واحد، ولا زماناً واحداً يكون كالمقتسم بينهما. إذ بين تحرير الرسالة وقراءتها تدخل مدّة معينة فتنقلب العلاقة: فهي عند المؤلّف من الحاضر إلى المستقبل وعند القارئ من الحاضر إلى الماضي؛ وهذه صورتها:

حاضر التحرير مستقبل القراءة ماضي التحرير حاضر القراءة

وبين الاثنين غياب، وانتظار في الأكثر، وفي الأكثر أيضاً ـ لأن الغياب قد يكون «شرّ الأمور» ـ استبطاء ورجاء ويأس وشعور بالعجز، مما تستحثه رسائل أولئك الذين قتلوا أنفسهم. «عندما ستقرأ هذه الرسالة»: تلك هي الصيغة المتواترة التي تفيد أن قراءة الرسالة جاءت بعد فوات الأوان، وأن ما لا راد له قد كان. وهذه العلاقة الزمانية المضاعفة بين الحاضر والمستقبل أو بين الماضي والحاضر يمكن أن يُتخير لها من الأساليب ما يعبر عنها عبارات مختلفة باختلاف الألسن. في الفرنسية مثلاً لمؤلّف الرسالة أن يختار بين استعمال الزمنين المضارع والمستقبل، المنذرين بأن العلاقة قائمة من الحاضر إلى المستقبل، نحو: «وأضيف. وستعتقد (vous penserez) عند قراءة هذه الأسطر»، أو استعمال مضارعين، نحو: «وأضيف. وتعتقد (vous pensez) عند قراءة هذه الأسطر»: فالمضارع الأول حاضر حقيقي، والثاني فيه معنى الاستقبال، وهو كثير الوقوع. وكثيراً

ما كان محرر الرسالة اللاتيني يضع نفسه، في ظنه واعتقاده، في موضع القارئ؛ فيصير حاضر التحرير تبعاً لذلك ماضياً، نحو ما كتب شيشرون: nihil habebam quod scriberem، وهي جملة تترجم بالضرورة في الفرنسية بقولهم: je n'ai rien à t'écrire (ليس عندي ما أكتب لك بشأنه). والمستفاد من هذه الأمثلة المختصرة أن العبارة عن الزمان في الرسالة الحقيقية مسألة جوهرية، وفيها إضمار كثير. وللفراغ من هذه القضية في وسعنا أن نعود إلى العبارة المتواترة في خاتمة الرسائل في عام 1900، وقد صدّرنا بها هذا الفصل، وهي:

«أنا في صحة جيدة، وأتمنى أن تجدك هذه الرسالة الحاضرة بين يديك كذلك».

إن الرسالة «حاضرة» عند المحرر وعند القارئ معاً؛ وذلك ما يفسر استعمال اسم الفاعل[*]، إذ يصحح نوع تصحيح ذلك التفاوت الزماني الذي يشير إليه استعمال الأزمنة.

بعد أن وضحنا هذه الخصائص الأصلية نلاحظ أن الرسالة هي أكثر أشكال العبارة الكتابية انتشاراً. لكن قلّما تُكتب الرسائل في المعتاد عن طيب خاطر، بل الأكثر ألا تكتب إلا عند الضرورة، إما لانفصال يمنع من المكالمة، أو لأن من الأمور ما لا يقال على الهاتف، أو لافتقار المنطوق إلى وثيقة تؤكده. معنى ذلك أن الرسالة ليست في الأصل البتة جنساً أدبياً؛ وفي هذا تختلف عن القصيدة أو

(*) في الأصل L'adjectif substantivé، أي الصفة المتمحضة للاسمية، وهي في المتن: La présente (الحاضرة)، لأنه في الأصل صفة مؤنث، تستعمل اسماً بدليل دخول علامات الأسماء عليها (كأداة التعريف والتنكير). واسم الفاعل عندنا اسم أصلاً، وليس بصفة. ولفظ Substantivé وفعله Substantiver ومصدره Substantivation مما أخل به المعجم الموحّد.

عن الرواية. ومن المفيد عندئذٍ الوقوف على السبب في دخولها الأدب وكيفيته. ولابدّ هنا من بيان مختلف المراحل بياناً يجلوها عياناً: فالحاجة قائمة في المقام الأول إذاً إلى استعمال الرسائل التي كتبها قوم يكادون لا يعرفون الكتابة. وسنذكر هاهنا رسائل جنود العام الثاني[1]، وهم جنود لم يكتب معظمهم كلمة واحدة منذ سنين، ولا قرأ أكثرهم صفحة واحدة، ولم يبْقَ في ذاكرتهم من سنوات تحصيلهم القصيرة سوى بضع موافقات بين الأصوات والخطوط. إن الإملاء فيها ليس مبنياً على النطق وحده؛ فلذلك تجد جملاً كالجُمل الآتية، ويتبين فيها عرَضاً قلة استقلال اللفظ في الفرنسية، وهي:

ci le generalle Dumourié nous avés pas trais nous serions pas ci aplindre (p. 91)

(لو لم يغدر بنا الجنرال دومُورييه لكنا أحسن حالاً)

je fini en vous sans brasant de toute mon cœur (p. 184)

(وفي الختام أضمك من كل قلبي)

je vous fait savoir que nous avons plus que de vingt lieues à faire de cent soixante pour aller rejoindre l'armée de Nice pour y finir de former le bataillon pour nous combattre avec le dit roi des Marmottes, en Itaillie dont la ville de Nice est une porte de mere et dont les os de la mere quand le vent de la tourmente vont jusqu'au

---

(1) René Bouscayrol, «Aux amateurs de livres,» *Cent lettres de soldats de l'an II*, Paris, 286 p.

وراجع في أمر هذا الكتاب: Pierre Larthomas, «Sur des lettres de soldats,» dans: *Grammaire des fautes et français non conventionnel* (Paris: Presses de l'ENS, 1992), pp. 77-83.

[والمقصود العام الثاني من التقويم الجمهوري الذي استحدثته «الجمعية الوطنية» (La Convention) بعد الثورة الفرنسية في 24 أكتوبر/ تشرين الأول 1793؛ وانتهى العمل به في الأول من كانون الثاني/ يناير 1806].

milieu de la place de cette ville de Nice et sitau que nous y seront arrivez il nous armeront et même je crois que nous prendrons l'habit de néforme...(p. 181)

(أنهي إلى علمك أنه بقي علينا عشرون فرسخاً من مئة وستين للحاق بجيش نيس لنستكمل تكوين الكتيبة لنتصارع مع سلطان المراميط[2]، بإيطاليا ومدينتها نيس مرسى بحري وماء بحرها عندما تكون الريح العاتية يمتد إلى وسط ساحة مدينة نيس هذه وحالما نصل إليها سيسلحوننا، بل أظن إننا سنتخذ زي الجند).

إذا كان الجندي ممن شدا شيئاً من العلم كان من شأنه أن يكتب نصا كهذا:

والدي العزيز، آخذ عليك[*] أمراً، مع أنك محق. إنك تعلم أني في آخر مقامي بباريس كلَّمتك في الزواج، فاستعظمت ذلك استعظاماً. ولم يكن أخي الأصغر يقول مثل قولك. إنما كان ينبه إلى أن خطيبتي لم تزل شابة، وأن عمرها 15 سنة. الآن فقدتها، لقد ماتت، ولو دخلت بها كما كنت تظن قبل طلب الزواج بها لكانت الآن حية، ولكنت أعدت إلى المجتمع زوجة محبوبة وأمّاً طيبة. وليس من عادتي البكاء لأقل سبب، ولكن لو عرفتها لأدركتَ مقدار ألمي ولما ظلمتني باعتقادك أنها فتاة عاهرة، فهؤلاء

---

(2) كانت تلك العبارة متواترة في الرسائل، للإشارة إلى فكتور آميديه (Victor Amédée III)، ملك سافوا (Savoie) وسردانية (Sardaigne).

[وفكتور آميديه (1726-1796) هذا كان ملك جزيرة سردانية (1773-1796) بعد أبيه، وقد انتزعت منه جيوش الثورة الفرنسية مدينة نيس ومنطقة سافوا. والمراميط جمع مرموط، وهو «حيوان لبون قاضم ينام طول الشتاء» (**المنهل** مادة (Marmotte). ولعل انتشار استعمال فروه (لاسيما عند النساء) في بلاد هذا السلطان هو السبب في تلقيبه به].

(*) ينادى المخاطب في الأصل بضمير الجمع: أنتم. وقد كانت عادة شائعة ـ ومازالت في بعض أوساط المجتمع الفرنسي ـ أن يخاطب الأبناء والديهم (والوالدان أبناءهما) بضمير المخاطب الجمع. وقد آثرنا الأفراد ليسره.

الفتيات قد يكن أحياناً لملذتي لكن ما كنت لأتخذ إحداهن زوجة أبداً (ص 38).

وأعجب ما في هذا النص هجنته: فقد أهملت علامات الترقيم، وسقط من أداة النفي المركبة جزؤها الأول ne (في قوله: Je pleure pas facilement «ليس من عادتي البكاء لأقل سبب»)، واستعمل الضمير En استعمالاً غير صحيح (في قوله: Ces sortes de filles... j'en ferai jamais ma femme «فهؤلاء الفتيات. ما كنت لأتخذ إحداهن زوجة أبداً»)؛ ومع هذا استعمال للماضي المنقطع (وإن كان الحرف a في Portates غير حامل للحركة اللازمة â)، واستعمال لصيغتي الجمل الشرطية مجتمعتين (وإن كان في ذلك خلط - لم يزل متواتراً على ذلك العهد عند الكتاب - بين الماضي المنقطع السابق والماضي غير التام السابق في صيغة الغاية(*)، في قوله: J'eus consommé le mariage «دخلت بها»). والنص بالجملة سليم صحيح ولمؤلّفه رغبة في أن تكون سبيله في الكتابة غير سبيله في الكلام.

إن كان الجند أميين استعانوا بكاتب عمومي، وهذا كان يستعمل صيغاً وقوالب جاهزة، نحو:

(*) لعل المؤلّف زل قلمه هنا: فالنظام الشرطي معلوم في الفرنسية بأنماطه الثلاثة: إذا كان في الجملة المتعلق بها (La principale) مضارع أو ماض غير تام أو ماض غير تام سابق (Le plus-que-parfait)، كان في شبه الجملة (La subordonnée) على الوِلاء مستقبل أو مضارع شرطي أو ماض شرطي. والزمن المستعمل في الفعل هنا (J'eus consommé) هو «الماضي المنقطع السابق» (Le passé antérieur)، وهو منقطع لأن الفعل المساعد منصرف فيه إلى الماضي المنقطع، وسابق لأنه يعبر عن حدث متقدم على حدث آخر في الماضي المنقطع. إنهما معاً في الأكثر ملزوزان في قَرَن. لكن القاعدة تقتضي استعمال «الماضي غير التام السابق»، لأنه الزمن الموافق للزمن الواقع في قوله J'aurai rendu (ولكنت أعدت)، ذلك أن المضارع الشرطي (Le conditionnel présent) في قوله Serait en vie (لكانت حية) خطأ، لأن القاعدة تقضي هنا باستعمال «الماضي الشرطي» (Le conditionnel passé). ولا محل هنا لأي زمن من أزمنة صيغة الغاية (Le subjonctif).

«سينهزم أعداء الجمهورية، وسأسعد مرة أخرى بالقدوم إليكم لأضمكم وأستقر، إن شاء الله، في حضن أسرتي. هناك سأستمتع ببحر الأطايب الذي تفيضه المساواة والحرية على الرجال الأحرار. هناك يعمل الفلاح آمناً في الحقول». (ص 254 و259)

وقد استوقفنا «بحر الأطايب» والرغبة في اصطناع أسلوب؛ لكن الرسالة إنما تتشبه بالأدب وحسب.

ويمكن أن تُسرد أيضاً في هذه القائمة المختصرة رسائل فيها مسألة مهمة، كهذه الرسالة[3]، وقد كتبت في بورغون (Bourgogne)، وتاريخها نيسان/ أبريل 1972:

Cher Monsieur,

Je suis très contente de savoir mon fils en parfaite santé, mes je nen suis nulment surprise; malgré le petit incident du transport se qui est logique pour un long parcourt pour un chiot qui nen a n'ul abitude.

Si j'ai peut me permettre de vous faire se prix, il ne pouvait être question d'un chiot avec pédigrée je vous les d'ailleur dit lord de votre visite avec votre amis je puis si cela vous intéresse vous donnez le nom des parents avec les origines mes je nes pas déglaré la portée, etc.

سيدي،

أسعدني أن أعلم أن ابني في صحة وعافية، وأنا بعدُ لا أستغرب ذلك؛ فمع حادث النقل التافه وهو أمر معقول بالنظر إلى المسافة الطويلة التي قطعها جرو لم يألف ذلك قط.

ولئن سمحت لنفسي باقتراح ذلك الثمن، فلأنه من المحال أن يكون المراد جرواً أصيلاً وقد قلت لك ذلك في زيارتك برفقة

---

(3) أمدنا بها طالب في ندوة علمية. ونشكر له هاهنا صنيعه.

صديقك وأستطيع إن شئت ذلك أن أعطيك اسم الوالدين مع النسب غير أني لم أصرح بالبطن... إلخ.

ولو قرأت هذا النص جهراً لاعتقد سامعك أن مؤلفه سليم العبارة سهلها. أما القارئ له فيقف فيه على ما يؤسف له من الجهل بمقومات المكتوب؛ ذلك أن علامات الترقيم مضطربة والإملاء لا ضابط له؛ فلذلك كان التنافر جلياً بين صواب شفهي ظاهر وخطأ كتابي حقيقي.

ومن الرسائل ما يكون صحيح الكتابة إلا أن فيه من مؤكّدات الخطاب (مثل «ويح»، «حسن»، «هيه»، «تعلم»..) أو من عناصر العرض (نحو «اسمع»، «تمهل»، «تريد أن أقول لك»..) ما هو مستعمل في المعتاد في الكلام العادي. إذ إن مؤلّفي هذه الرسائل «يكتبون كما ينطقون» ولا يفطنون البتة إلى الفرق بين طبيعتَي المكتوب والمنطوق.

ولعله يحسن أن نختم هذه القائمة بالتلميح إلى الرسائل العادية التي تكون سليمة الكتابة والإملاء كتلك التي يكتبها كل يوم أجود الكتّاب، لرد دعوة مثلاً، دون انشغال منهم بجودة الكتابة.

وقد كان للرسالة في ما مضى، مع تعذر وسائل غيرها للتواصل عن بعد، أهمية بالغة لا نسلّم بها اليوم. واعتبر ذلك بعدد ما وُضع في القرون الثلاثة الماضية[4] من الكتب المؤلّفة في المراسلة، المشتملة على توجيهات ونصائح، وعلى نماذج للاستنساخ، وكانت تُعرب عن عناية مؤلّفيها بتعريف الأسلوب الملائم لكل رسالة. أما

---

(4) راجع عن القرن التاسع عشر خاصة مقالة: Volker Kapp, «La langue française et l'art épistolaire, transitions du XIXe siècle,» *Romantisme*, no. 86 (1994), pp. 13-24.

عندما تكون الرسالة جيدة الكتابة فلا شكّ في انتسابها إلى جنس أدبي يرى النقاد أنه يجب أن يكون له أسلوب خاص، بل هو من الخصوصية بحيث صار له صفةٌ ليست لغيره: ففي قاموسَي **ريشليه وفوروتيار** إجماع على أن «تراسلي لا يقال إلا في هذه الجملة: أسلوب تراسلي»[*]. لكن ماذا تعني هذه الصفة وما هي الخصائص التي تقتضيها؟ نرجع في تعريفها إلى كتاب موفيون الموسوم **رسالة عامة في الأسلوب مع رسالة في الأسلوب التراسلي**[5]، الصادر سنة 1752؛ فهو يعبِّر بوضوح عن مقبولات أجيال متتالية. والواقع الأول، وله مغزى، هو أن الجزء الخاص منه مستفيض (ليس فيه أقل من مئة وخمس وعشرين صفحة من أصل ثلاثمئة وتسع وسبعين). وهو في آن دليل للمواضعات، وموجز في الأسلوبيات، وديوان نصوص. ولا يني المؤلّف عن إسداء النصائح العينية المحسوسة[6]؛ وعرّف كذلك العناصر الاجتماعية الثقافية التي تفرض على الرسالة شكلها ومضمونها. ومن تلك العناصر الصفة (الاجتماعية) للمرسل إليه؛ ذلك إنّك لا تكتب إلى دُوق وعضو في المجلس الأعلى كما تكتب

(*) ريشليه (César Pierre Richelet 1631-1698): معجمي فرنسي له «قاموس فرنسي» (1680). شاهد على لغة القرن السابع عشر. وفوروتيار (Antoine Furetière 1619 - 1688)، كاتب كاهن نحوي فرنسي. احتضنته الأكاديمية الفرنسية ثم طردته لأنه نافسها بوضع «قاموس كلي» يستدرك فيه على قاموسها اصطلاحات الصنائع والأعمال التي كانت تباشرها البورجوازية الصاعدة آنئذ. واللفظ المراد هنا هو Epistolaire.

(5) هو كتاب: Mauvillon, *Traité général du stile avec un traité du stile épistolaire,*

راجع عنه: Pierre Larthomas, «Le traité du stile de Mauvillon,» *Le Français moderne* (Octobre 1973), pp. 416 - 419, et «Mauvillon théoricien du style épistolaire,» *Mélanges Deloffre*, pp. 477- 485.

(6) مثال ذلك: «تختتم الرسالة إلى رئيس بوضع لفظ سيدي «أو مولاي» على أربعة أصابع بالتقريب فوق عبارة خديمك المتواضع... إلخ وتكون في وسط الورقة» (ص 378).

إلى أثاره[7]. وقد دعا اختلاف الرسائل وتنوعها إلى تصنيف؛ فرتبها موفيون على التوالي إلى رسائل الظرف، ورسائل التهنئة، ورسائل القضايا، ورسائل الإخبار[8]، والرسائل المألوفة؛ وعقد أسطراً لرسائل الغرام. واجتهد موفيون، بعد الفراغ من الفروق التي تقتضيها صفة المرسل إليهم وطبيعة المواضيع المطروقة، في تعريف خصوصية الأسلوب التراسلي؛ ومذهبه انعكاس للرأي الشائع، وهو من البساطة بحيث يُذعن له؛ قال (ص 258): «يجب أن يكون الأسلوب التراسلي نابضاً بالحياة، طبيعياً، واضحاً، موجزاً»؛ وتلك صفات بعضها وثيق الصلة ببعض. إن هذه الألفاظ: «بسيط»، «بساطة»، «ساذج»، «سذاجة»، «براءة»، «بشوش»، قد استعملت مراراً كثيرة؛ والنصائح المسداة تقتضي كلها طلب الطبع لا التطبع. وأما الحيوية فتتأتى بالإيجاز، إذ ينبغي تجنّب «كل استطراد، وكل لغوٍ، وكل لفظ لا حاجة إليه»، لأن ذلك يجعل الأسلوب «مسهباً». وأما الجري على الطبع فينفي «الأمثال والأمثلة والتشبيهات والاستدلالات المدروسة[9] وغير ذلك من المعاني المجترة المعهودة

---

(7) وقد فعل ذلك مينالك (Ménalque) إذ غلط في الشخص الموجهة إليه الرسالة (Jean de La Bruyère, *Les caractères*, Garapon, p. 301).

(8) ينبغي التنبه إلى أن لبعض الألفاظ معنى خاصاً؛ قال: «وليس المراد برسائل الظرف الرسائل الرقيقة الغرامية، بل الرسائل التي ترى فيها جذلاً نبيلاً متألقاً. وكل رسائل السيد فولتير إلى ملك بروسيا رسائل ظريفة» (ص 275-276). أما «رسائل التهنئة»، فتلك التي تعالج المواضيع السياسية الكبرى؛ و«رسائل الاخبار» تنقل وقائع جساماً أو وقائع تافهة.

(9) «تقرأ مئتي رسالة لمدام دو سيفينييه ولا تجد فيها «بما أن» ولا «لأن» (ص 100)؛ أما الصور البيانية الجارية في الخطابة فلا ينبغي أن تستعمل إلا على سبيل اللهو؛ مثال ذلك التعليق في الرسالة الذائعة الصيت في زواج لوزان.

[ولوزان هذا (Antonin Nompar de Caumont, duc de Lauzun 1633 - 1723): مشير فرنسي. قرّبه منه لويس الرابع عشر، لكن سرعان ما سجنه لسوء أدبه. وتزوج سراً بنت عم لويس سنة 1681].

في الخطابة»؛ ولن تُقبل في الرسالة سوى العبارات المجازية «الجارية في المحادثة». ثم «ليست صحة الإعراب مما لابدّ منه في الأسلوب الترسلي»، لأن «المخالفة اللغة شأناً ولمخالفة النحو شأناً غيره» (ص 268). وشجب الخطابة في غير محلّها، وامتداح الطبع، والإشارة إلى قصر الرسالة، ذلك كلّه يهيء لما سوف يستنتج من تلك الاعتبارات العامة، وهو أن «أجود الرسائل في المعتاد أقلها إتقاناً» (ص 268).

وهذا قول جازم يقتضي الاختيار بين المؤلّفين. وقد أثنت تلك الرسالة الثناء الجميل على مدام دو سيفينييه، وذكرت فيها رسائلها ثلاث عشرة مرة، وكثيراً ما شرحها المؤلّف شرحاً وجيهاً. وذاك هو العلة في واحدة من مقبولات القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولم تزل قائمة في القرن الذي يليهما، هي المقابلة بين صفة التلقائية التي تتميز بها «المركيزة الشهيرة» وبين عيب التكلف الذي يتسم به بلزاك وفواتور(*)، إذ عِيب عليهما مغايرتهما للطبع؛ قال:

«بلزاك دائم الوقار، دائم الجد، وإن قصد الإضحاك، دائم الخطابة حيث لا ينبغي الخطابة. وفواتور دائم التهكم، دائم الهزل، يتعب نفسه في سبيل ألا يأتي إلا بالملح ويكون له أحياناً من النكت والألاعيب اللفظية والطرف أبردها» (ص 270).

ولم يسلم من ذلك فونتنيل(**)، قال:

(*) فواتور (Vincent Voiture 1597-1648): شاعر ومؤلّف رسائل فرنسي. كان من سفلة الناس؛ ومكنه مرحه من الاختلاف إلى علية القوم. وحظيت رسائله بإعجاب لافونتين وفولتير.

(**) فونتنيل (Bernard Le Bovier de Fontenelle 1657 - 1757) فيلسوف شاعر فرنسي. كان من أنصار المحدَثين في خصومتهم مع الأقدمين؛ وكان من ناشري العلم ومذيعيه في الناس. وامتاز أسلوبه بالوضوح والأناقة حتى قال فولتير: «يفهمه الجاهل، ويعجب به العالم».

«بعضها (يعني الرسائل) ثمرة الصنعة، وبعضها الآخر ثمرة الطبع؛ فكأن ربات الفن أملت رسائل الأكاديمي الشهير، وكأن ربات الجمال هدت ريشة المركيزة الشهيرة» (ص 355).

وما عِيب بالجملة على هؤلاء المؤلّفين الثلاثة هو تكلفهم؛ قال موفيّون (في ص 258): «الرغبة في العبارة بطريقة جديدة تُتعب ذهن من يكتب وتُجهد القارئ». ولذلك امتدح في المقام الأول التلقائية، وهي صفة أنثوية صرف[10]؛ ولك أن تسميها «السهولة»، إن كان هذا اللفظ عندك أفضل؛ وهذه عرّفها **قاموس الأكاديمية** (*Dictionnaire de l'académie*) (1762) بأنها «استعداد للكتابة بوضوح ويسر». ولذلك امتُدحت مدام دو سيفينييه مرات عديدة؛ غير أن الجملة التي سقناها قبل، وهي قوله: «أجود الرسائل في المعتاد أقلها إتقاناً»، ربما تكشف في هذا الصدد عن قلة تبصر: فقد ذكر فاليري[11] أن السهولة عند لافونتين إنما هي «أوج الصنعة»، أي إنها ثمرة ثِقاف وتهذيب. ولا شكّ في أن ذلك شأن كثير من رسائل المركيزة الشهيرة، وهي رسائل عدت الأجيال تلو الأجيال أنها كُتبت من فيض القلم. ومازال الجدل قائماً في نصيب التلقائية والتهذيب في تلك المراسلة[12]. ولم يلتفت موفيّون إلى هذه المسألة؛ وبذلك تتضح حدود هذا التحليل مع أنه لا يخلو من لطف ودقة. وقد تساءلت مدام دو سيفينييه مراراً

(10) وقد قال ذلك لا برويار من قبل: «يذهب هذا الجنس أبعد من جنسنا في هذا النوع من الكتابة. وكثيراً ما تجري ريشتهن بصيغ وعبارات لا تتيسر للواحد منا في الأغلب إلا بعد تهذيب طويل وبحث مضن. ولو كانت النساء دوماً في غاية الأدب لما ترددت في الجزم بأن رسائل بعضهن قد تكون أجود ما لدينا مما كتب في لغتنا» (La Bruyère, «Des ouvrages de l'esprit,» *Les caractères*, 37, Garapon, pp. 79-80).

(11) Valéry, «Au sujet d'Adonis,» *Variété*, Pléiade, *Oeuvres*, t. I, p. 475.

(12) انظر على الخصوص: Bernard Beugnot, «Débats autour du genre épistolaire,» *Revue d'histoire littéraire*, no. 2 (1974), pp. 195-202.

عن طريقتها في الكتابة؛ قالت[13]: «في أسلوبي من التهاون ما يقتضي فطرة طبيعية وخبرة اجتماعية للارتياح إليه». وفي هذا التواضع، ولعله تظاهر بالتواضع وحسب ما يجعل نصيب الأسد للتلقائية. وفي موضع آخر شجبت المؤلّفة الرسائل التي من شأن أي كان كتابتها لأي كان، وقد أحسنت تسميتها إذ وصفتها بأنها «سرج لكل حصان». ومن شأن أقوال كهذه أن تبين العلة في الإعجاب بتلك المراسلة على مدى قرون متصلة: ذلك أن كل رسالة منها «رسالة» حقاً، أي مكتوب موجه إلى مرسل إليه بعينه، كُتب إليه بالنظر إلى مقام بعينه في لحظة بعينها؛ وكثيراً ما كان الداعي إلى كتابته انفصالاً عاشه الطرفان في ألم ويقتضي لحظتين متميزتين: لحظة الكتابة ولحظة القراءة. وهذه الأحوال كلها جعلت تلك المكاتيب «ضرورية». معنى ذلك أن في هذه المجموعة من الكتابات القصار، سواء في ذلك المرتجلة والمثقفة بعض تثقيف، تتجلى الكليتان الأسلوبيتان الجوهريتان في هذا الجنس، وهما الإضمار والعبارة عن الزمان. ولذلك تدرك من قرب ما بين مدام دو سيفينييه من الفروق الجوهرية والمؤلّفين الذين شجبهم موفيّون: فالرسالة عندها هي الوسيلة الوحيدة التي تستدرك الغياب؛ أما عندهم فمكتوب يدعي الانتساب إلى الأدب ويقصد إلى شكل من اليسير استعماله إلا أن غايته ليست في نفسه. ويحسن هنا أن نذكر مونتاين، إذ كان بإمكانه أن يكتب «مقالاته» في شكل رسائل؛ قال[14]:

---

(13) في رسالة تاريخها 22 كانون الأول/ ديسمبر 1671 إلى مدام دو غرينيان (Mme de Sévigné, *Lettres choisies*, Roger Duchêne, Folio, p. 73).

[ومدام دو غرينيان (Comtesse de Grignan, Françoise Marguerite de Sévigné 1646-1705) هي ابنة مدام دو سيفينييه. ومراسَلة هذه الذائعة الصيت كانت مع ابنتها هذه لانفصالها عنها بعد تعيين زوجها قائداً في ولاية نائية].

(14) Montaigne, *Essais*, livre I, chap. XL, Villey, p. 324.

«أريد أن أقول كلمة في موضوع الرسائل هذا؛ وهي أنها عمل يعتقد أصدقائي أنّني قادر على أن أضرب فيه بسهم. ولو كان لي أحد أكلمه لاتخذت عن طيب خاطر هذا الشكل لنشر قرائحي. وكان لابدّ لي، كما ذكرت في ما مضى من مخالطة تجذبني وتعضدني وتهزني؛ ذلك أن مخالطة الريح، كما يفعل غيري، لا أعرف إليها سبيلاً إلا توهماً، ولا إلى تزوير أسماء باطلة أحدّثها بحديث الجد: عدو لدود لكل تزوير».

«تزوير أسماء باطلة» معناه اتخاذ مراسلين وهميين. ودواعي الصدق إذاً هي التي اقتضت ترك الشكل التراسلي، وجعلت «المقالات» على ما هي عليه اليوم. وقد تبدو الرسالة مصطنعة مع وجود المراسل حقاً: فقد كتب غي دو بلزاك(*)، يوم 4 أيلول/ سبتمبر 1622، إلى شخص حقيقي، هو السيد دو لاموت إيغرون. وليست رسالته سوى وصف لبلزاك وضواحيها؛ وهو وصف رائع هو الغاية من هذه الرسالة أصلاً، ومن شأنه أن يقع في رسالة غيرها؛ بل لو كان المرسل إليه غير المذكور لما تغير مضمونها. وعند قراءة هذا النص(15) يتبين لك كيف نشأ من محاكاة المكتوب لا المنطوق،

(*) غي دو بلزاك (Jean Louis Guez de Balzac 1595-1654): كاتب فرنسي. كان أفصح أهل زمانه. واشتهرت رسائله بتنوعها وحيويتها وبعبارتها السليمة السهلة. ومراسله المذكور هو دو لا موت إيغرون (De la Motte Aigron).

(15) هذا مقتطف من: Jean Louis Guez de Balzac, *Les premières lettres de Guez de Balzac* (Paris: Droz, 1983), pp. 133-134:

«نحن هنا في دائرة صغيرة، تتوجها الجبال، ولا تزال فيها بضع حبات من ذاك الذهب الذي صنعت منه القرون الأولى. نعم، عندما تضطرم النار في أرجاء فرنسا، وتضيق الأرض على بعد مئة خطوة من هنا بالأجناد، وتُجمع جيوش العدو كلها دائماً على العفو عن قريتنا، وفصل الربيع، وفيه يُشرع في الحصار، وفي غيره من أعمال الحرب، ولم يكن مترقباً في الأعوام الاثني عشر الماضية لتغير الفصول، وإنما لتغير أحوال التجارة، لا يأتينا أبداً بجديد سوى البنفسج والورد. وليس قومنا هنا باقين على براءتهم من خشية القوانين، ولا من

جنس أدبي حقيقي. وهذا الشكل التراسلي هو الذي وُضعت فيه *L'éthique à Nicomaque* **(الأخلاق إلى نيقوماخس)**(*) و *Lettres à Lucilius* **(رسائل إلى لوكيليوس)** و*Les provinciales* **(القرويات)**: فقد قصد أرسطو وسينيكا(**) وباسكال قصداً إلى هذا الشكل لأسباب مختلفة، إلا أن مؤلّفاتهم أبعد ما يكون عن التحلي بصفات الرسالة الحقيقية: فليس للإضمار فيها ذاك النصيب ولا العبارة فيها عن الزمان جوهرية. وفي رسالة سينيكا قلّما يكون الحديث عن لوكيليوس؛ أما القروي الذي يُفترض أن باسكال يتوجه إليه بالكلام[16] فمن المحتمل أنه وهمي، ولا ذكر له ابتداء من الرسالة

= طلب الحكمة؛ بل سبيلهم إلى المعروف إنما هي في الانقياد لطيبة فطرتهم، فيجنون بجهلهم للرذيلة أكثر مما نجني من معرفة الفضيلة. ولذلك لا يدري أحد في هذه المملكة الممتدة نصف فرسخ كيف يحتال إلا على العصافير والبهائم، وأسلوب القصر لغة يجهلونها هنا جهلهم بلغة أميركا أو الجزء الآخر من العالم الذي لمّا يكتشف. وكل ما يلحق بصحة الناس الضرر، أو تَقذى له عيونُهم، فمنبوذ بالجملة؛ فلم يُر فيها قط خُفّاث ولا عَظَاءة، ومن جميع أصناف الزواحف لا علم لنا إلا بالبطيخ وتوت الأرض. ولا أريد أن أصوغ لك صفة بيت من البيوت، وبنيانُها ما هو بأجود من فونتينبلو، ولا مادته أنفس من المرمر والرخام؛ وإنما أخبرك أن عند الباب غابة، لا يدخلها في وضح النهار من النور إلا ما لا تكون به ليلاً، وما يمنع من كون الألوان جميعاً سوداء، حتى كأن هاهنا زماناً ثالثاً بين الظلمة والنور، قد تستحمله عيون المرضى، ويستر عيوب النساء المتبرجات» [وفونتينبلو (Fontainebleau) قصر قريب من باريس مكون من مبانٍ متعددة ليست متحدة الأسلوب المعماري].

(*) اقتصر القدماء على تسميته **كتاب الأخلاق** (راجع ترجمة أرسطو في **الفهرست** و**إخبار الحكماء**).

(**) سينيكا (Lucius Annaeus Seneca) (Sénèque) (4 قبل الميلاد-65): سياسي كاتب فيلسوف روماني. كان محامياً من بلغائهم، ومعلماً لنيرون. فاتهمه هذا في مؤامرة وأمره بقتل نفسه. له مآسٍ ورسائل فلسفية موضوعها الأخلاق خاصة. وكان يعيش في البذخ مع انتحاله فلسفة الرواقيين.

(16) عنوان الرسالة الأولى: «الرسالة الأولى كتبها إلى قروي أحد أصدقائه»؛ فصار ذلك في الرسالة الحادية عشرة: «كتبها مؤلّف الرسائل إلى القروي». وفي الثامنة عشرة انقطع ذكر القروي.

العاشرة. ولا مبادلة في تينك المجموعتين البتة لأن الرسائل لا تلقى جواباً، مع أنها في الظاهر تستدعيه. ويُفهم من أول سطر فيها أنها يجب أن تكون قادرة على التأثير في جمهور عريض، لأن الغاية الحقيقية منها ليست تقوية الوشائج العاطفية بين المؤلِّف والمرسل إليه، وإنما عرض مذهب فلسفي أو إبداء رأي في مسألة لاهوتية.

وهذا آخر تحولات الرسالة: فبما أن كل شيء ينتهي في السوربون(*)، وإلا ففي المدرسة، فقد صارت الرسالة تمريناً مدرسياً يمكّن من إقامة الصلة، مع إهمال تام للتواريخ أحياناً، بين مشاهير الأعلام. وجاءت الكتب المدرسية الموضوعة في القرن الماضي بعدة قواعد؛ وجزم أحدها بأن «الجنس التراسلي يشتمل على جميع الأشكال وعلى جميع أنواع الأساليب»، ثم قيل في الصفحة نفسها: «الرسالة تمرين خطابي؛ فإنما هي خطبة مقنّعة»(17)، أي إنها في الحقيقة إنشاء مدرسي. والحال هاهنا كالحال في الشعر: ذُكرت العلاقات الظاهرة أو الخفية بين هذا الجنس والخطابة، ثم شجبت.

وسنأتي في ما بعد على ذكر الرواية التراسلية. ولعل ما ينبغي الآن هو الإشارة إلى الرسائل المدرجة في الأعمال المسرحية والروائية، لا للتنصيص على ما تضطلع به في تلاحق الأحداث، وإنما لبيان بعض الفوارق في الشكل. والأكثر في المسرح أن تَقرأ إحدى الشخصيات الرسالة جهراً وتُخبر بها الحاضر أو الحاضرين

= [وفي **أقوم المسالك** (ص 178): «ألف كتاباً سماه بما ترجمته **«مكاتيب أهل القرى»**، وهو من أشهر ما ألف في الإرسال»].

(*) السوربون (La Sorbonne) مؤسسة عمومية للتعليم العالي بباريس، رفعها سوربون (Robert de Sorbon) للتلاميذ الفقراء في سنة 1257. وصارت أهم مركز للدراسات اللاهوتية وأعلى سلطة دينية في العالم المسيحي بعد البابا. وألحقت مبانيها بالجامعة سنة 1808.

(17) في مواضع من: M. Roustan, *La lettre*.

معها. ولابدّ أن يرى الجمهور أنها متميزة من السياق تميزاً واضحاً. في **مدرسة النساء**[18] جاءت الرسالة النثرية التي كتبتها أنياس (Agnès) (ولعلها أجمل رسالة حبّ في المسرح الفرنسي كلّه) مختلفة عن الأبيات التي تحيط بها؛ فقرأها برقّة لا تخلو من إعجاب هوراس (Horace) لأرنولف (Arnolphe)، وكان هذا مضطراً لسماعها مع أنه يتميز من الغيظ. وهذا التعاقب بين النثر والشعر كان مستساغاً في عمل ملهاوي، إلا أنه لا يليق بالمأساة لأن الفرق بين الكلام والنص المقروء يتجلى في المعتاد باستعمال بحور مختلفة: فرسالة باجازيه (Bajazet) إلى أتاليد[19] (Atalide) ليست مكتوبة في البحر الإسكندري؛ فبعد بيت ذي ثمانية مقاطع ينذر بالقطيعة مع الأبيات التي تقدّمته تتعاقب الأبيات الإسكندرية وذوات العشر المقاطع؛ ثم يعود الحوار إلى شكله المعتاد.

وكثيراً ما يقع في الروايات أن تكون للرسائل المدرجة فيها قيمة الوثيقة، إلا أن في أسلوبها، أي في شكلها، قطيعة مع طريقة المؤلّف المعتادة. ذلك أن الروائي يعير لسانه (بل قلمه) إحدى شخصياته؛ والخطر هنا هو أن يقع شيء من التباين والتنافر. وبين أيدينا مثال متميز على ذلك في رواية فلوبير **مدام بوفاري**؛ فقد وردت فيها رسالة من الأب، وهو تيودور رؤُو (Théodore Rouault)، رسالة ترافق ديكه الحبشي[20]. وترى هنا حقاً أسلوبَ بدوي عجوز، كما يشهد عليه استعمال لفظ Picots، وهو لغة

---

(18) Molière, *L'école des femmes*, acte III, sc. 4.

(19) Racine, Bajazet, acte IV, sc. 1.

(20) في الفصل العاشر من الجزء الثاني (Garnier)، ص 175-178. [في المتن: Son dinde، بالتذكير عوض التأنيث؛ وهو غلط (؟) من مؤلّف الرواية، وسيشير إلى ذلك مؤلّف الكتاب بعد حين].

نورمندية في «السمك»(*) جاءت في المتن بالخط المائل تنبيهاً إليها. وحالما انتهت الرسالة قيل لنا: «كانت فيها الأخطاء الإملائية يعانق بعضها بعضاً»؛ غير أن تلك الأخطاء لم تنسخ؛ وفي هذا الموضع (وهيهات أن يكون ذلك في كل المواضع) جاءنا النص مصححاً. وتولّد الرسالة، وهذا شأن الرسائل جميعاً، إيهاماً بالواقع؛ غير أن واقعية الروائي تستبين هنا حدودها. وقد ذهب بروست أبعد من ذلك إذ أدرج في حكايته رسالة كتبها خادم فرانسواز (Françoise) إلى صديق؛ وهي رسالة تجمع جمعاً لا يخلو من دعابة أخطاء إملائية وتراكيب نحوية غير متوقعة إلى اقتباسات أدبية غريبة. وهذا فصل منها، نسوقه للمتعة:

J'espère que la santé va toujours bien et qu'il est de même pour toute la petite famille particulièrement pour mon jeune filleul Joseph dont je n'ai pas encore le plaisir de connaître mais dont je preffère à vous tous comme étant mon filleul, ces relique du cœur on aussi leur poussière, sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains... Il faut bien passé le temps...

Je ne vois plus rien à te dire et tanvoie comme le pelican lassé d'un long voyage mes bonnes salutations.

(أرجو أن تكون الصحة بخير كالعادة وكذلك صحة الأسرة الصغيرة لاسيّما صحة يوسف ابني بالمعمودية ولم أسعد بعد بمعرفته غير أن المفضل عندي منكم جميعاً بما أنه ابني بالمعمودية، لبقايا الفؤاد هذه أيضاً هباؤها، فلنكف أيدينا عن رفاتها المطهرة.. لابدّ من قضاء الوقت في شيء..

(*) للفظ Picot معانٍ عديدة منها أنه شبكة معلومة يستعملها سكان ولاية نورمندي (في الشمال الغربي من فرنسا) لصيد السمك. وأطلق اللفظ أيضاً على السمك الذي يصاد بتلك الشبكة (راجع *L'encyclopédie*).

لا أرى شيئاً أقوله لك بعد وأبعث إليك كالبجع أعياه السفر الطويل بتحياتي الطيبة..)[21].

فهذا نموذج ينم عن مقدرة بروست على المعارضة: ذلك أنه أراد أن يكون هذا المثال الرديء الأسلوب مقدّراً حقّ قدره عند القارئ، فادعى أنه ينقل الرسالة كما يُفترض أنها كتبت أصلاً.

وليس بين أيدينا تاريخ للجنس التراسلي ولا دراسة متفطنة لمسائله العامة؛ إلا أننا اجتهدنا هنا في أن نبين أن الرسالة، وهي أصلاً وسيلة للتواصل لا غير من شأنها، بفضل مميزاتها، أن تَنتسب إلى الأدب، أي أن يُنظر فيها لا إلى الموجَّهة إليه وحده، بل إلى جمهور عريض؛ فتخضع آنئذٍ لقواعد بعينها من شأن دراسة مراسلاتٍ عديدة أن تساعد على تعريفها. وقد يكون المرسل إليه وهمياً، وتكتب الرسالة لمتعة قراء مجهولين، ويتغير جنسها لأن مجموعها قد يؤول به الأمر إلى أن يصير رواية.

وقد أسلفنا أن النقد في فرنسا قد نص جيلاً بعد جيل على المقابلة بين مدام دو سيفينييه وبين كتاب غيرها مثل بلزاك وفواتور،

---

(21) Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, Pléiade, 1954, t. II, pp. 566-567.

[اجتهدنا ما استطعنا في الإبقاء على أخطاء هذه الرسالة. ومن الأخطاء النحوية فيها استعمال الضمير الموصول dont محل الضمير الموصول que؛ ويقعان معاً موقع المفعول به: يتعدى الفعل إلى الأول (أي إلى الاسم الذي ينوب هو عنه) بحرف، وإلى الثاني بلا حرف. وهذا الخطأ عكس الخطأ الشائع؛ ولعل مرد ذلك إلى تكلف الخادم لغة مخدومته. وراجع ما تقدّم في الهامش 12 من الفصل الثالث من الجزء الأول من هذا الكتاب. ومارسيل بروست (Marcel Proust) (1871-1922)، كاتب فرنسي مشهور. جعل الفن سبيله إلى الانفلات من ناموس الزمان ووسيلة للإمساك بماهية الواقع الدفين في اللاشعور، المبتدع من جديد من طريق الفكر. واعتكف في بيته مريضاً وجعل من نفسه موطن استكمال عمله الأدبي. وفي مجموعته المسماة **البحث عن الزمان الضائع** تجديد للتجربة الأدبية، ومجهود فلسفي يعده النقاد مع هنري جيمس وجيمس جويس مرحلة جوهرية في نشوء النثر المعاصر].

وقد اقترح دوشين تسميتها مقابلة بين «التراسليين» و«مؤلّفي الرسائل»؛ وأوضح ذلك بقوله[22]:

«مدام دو سيفينييه تكتب رسائل، ولا تطرق جنساً أدبياً.. ولم تأتِ البتة بنظرية في الرسالة.. وتأليف رسائل مدام دو سيفينييه ليس ثمرة قرارات مدبرة واختيارات أدبية».

والتركيز على تلك المقابلة إنما هو رؤية الأمور من حيث يراها المؤلّفون، وتبعاً لذلك إثارة مسألة لا واقع لها. فقد تقع على تحفة تراسلية ليس فيها طموح أدبي؛ غير أن الأسلوبي يعتمد أول ما يعتمد على النصوص، وعلى مميزاتها. هذا، ولن نستطيع البتة تعيين نصيب التلقائية في كل رسالة من الرسائل الموجهة إلى مدام دو غرينيان.

والثابت هو أن مدام دو سيفينييه لم تكتب سوى رسائل؛ وفي ذلك تختلف عن غيرها من الكتاب الذين اجتهد الناس في عصرنا هذا في جمع مراسلاتهم. وقد تحصَّل في هذا المجال عمل جبار؛ وصار بين أيدينا اليوم جميع ما عُثر عليه من رسائل جورج صاند وبلزاك وفلوبير وكثير غيرهم. لقد جُمعت مئات الوثائق، ونسخت بعناية، وبذِل ما في الوسع لضبط تاريخ كل رسالة، وحل المسائل المتعلّقة بالأشخاص والحوادث، مما يدخل في باب التاريخ الأدبي؛ وتم ذلك على أكمل وجه. وحسبنا هنا الإشارة إلى بضعة أمور منها:

- إن بعضهم لا يعبأون، عند كتابة رسائلهم، بأن تكون عملاً أدبياً؛ وعلى العكس من ذلك تنبه بعضهم الآخر، مثل جِيد

(22) Roger Duchêne, *Réalité vécue et art épistolaire* (Paris: Bordas, 1970), vol. 1: *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, pp. 101, 122 et 12.

وسارتر(*)، في وقت مبكر إلى أن رسائلهم قد تنشر؛ فلذلك تراهم دائماً يكتبون إلى مراسلهم المتعين وإلى قراءٍ غيره محتملين. وحالهم إذاً في مجال الكتابة حال غيرهم في مجال المحادثة ممن يعلمون أن أقوالهم تسجَّل فلا يعزب ذلك عن ذهنهم.

ـ إن المراسلات المختلفة من حيث مقاصدها وأساليبها، ليست على قدر واحد من الأهمية، بل ليست كذلك أحياناً عند المؤلّف الواحد: فرسائل بلزاك إلى مدام هانسكا (Mme Hanska) أهم من مراسلته العامة التي توجه في أكثرها إلى ناشريه أو غرمائه؛

ـ إن الأهم أن يقارن أسلوب بعض الرسائل المختارة بعناية بأسلوب بعض الأعمال: ففلوبير مؤلّف الرسائل شديد الاختلاف عن فلوبير الروائي، وينبغي بيان تلك الفوارق وإبرازها. أما أسلوب بلزاك فتعترضنا فيه مسائل عويصة، ويبدو لي أنه لا سبيل إلى الحكم عليه حكماً عادلاً إلا عندما يتيسر لنا مقابلة بعض رسائله التلقائية ذات الكتابة غير المتكلفة[23] ببعض الصفحات من أعماله الروائية مع الفروق الخطية فيها.

(*) سارتر (Jean-Paul Sartre 1905-1980): كاتب فيلسوف فرنسي مشهور. دافع عن الإنسان باعتباره ضميراً وحرية. سميت فلسفته وجودية لأنها ترى أن الوجود متقدم على الماهية؛ وأن الإنسان بناء على ذلك حرية مطلقة لا تنكشف إلا في القلق، أي إنها حرية «في مقام»، تستدعي الالتزام.

(23) كتلك التي كتبها إلى أخته لور (Laure) قبل زواجها، في مواضع متفرقة من: (Balzac, *Correspondance*, Garnier, t. 1).



الفصل الخامس

الأجناس المحاكية: الجنس المسرحي

ينظرون إلى ستارة المسرح

وما خلفها عندما تُرفع

فيحدث شيء على الخشبة كأنه حقيقة[1].

بول كلوديل

«كأنه حقيقة»: تفيد هذه الجملة في آن قرباً وبعداً. وهذا الذي يقع على الخشبة شبيه بما يقع في الحياة لأنه يجتهد في محاكاته، إلا أنه في الوقت نفسه ليس «حقيقة»، أي إنه يخالفها خلافاً كبيراً. وذاك هو المبدأ الأساس في المسرح: فكل شيء يحدث كأن الشخصيات تعيش مغامرة حقيقية، فتتكلم وتفعل بوصفها كائنات واقعية؛ ذلك أن

---

(1) Paul Claudel, *L'échange*, première version, acte I, *Théâtre*, Pléiade, t. I, p. 676.

[وراجع الهامش 22 في الفصل الأول من هذا الجزء. وقال الصفار (في **رحلة الصفار**، ص 156-159) في لوازم المسرحية: «لا يشكّ في من رآها أنها حقيقة (.) وصوروا إشبيلية. بحيث قال من حضر ممن رأى إشبيلية: هي هذه بعينها. وصوروا، بل جعلوا حقيقة سلطاناً وعساكره (.) ويجعل (البحر) يتماوج كأنه حقيقة (.) بحيث من لم يكن له علم أن ذلك لعب فلا يشكّ في أنه الثلج حقيقة». وقال نقولا النقاش (في مجلة **العربية والترجمة**، العدد 2، (شتاء 2010)، ص 115) في المتفرجين: «كأنهم قادمون على شيء كما هو بالحقيقة، مفيد ولذيذ»].

تلك الشخصيات يتقمصها ممثلون يتكلمون كلاماً «كأنه حقيقة»، إلا أنهم، لو تأملت، لا يتكلمون على الحقيقة، بل يتظاهرون بأنهم يتكلمون كلاماً طبيعياً؛ والواقع أنهم يعرضون عن ظهر قلب، مع ما تعلم من أن ذلك العرض يجب أن يوهم بأنه ارتجال، أي عكس ما هو في الحقيقة. وهاهنا إذاً محاكاة حقاً؛ ومفهوم المحاكاة هذا من الأهمية بحيث يستحيل معالجته دون الرجوع أولاً إلى أفلاطون وأرسطو، لأنهما أول من أبرزه وأوضح معالمه. ولئن كانت النتائج التي انتهيا إليها مختلفة أحياناً فمفهوم μι'μησς (المحاكاة) هو الأصل المعتمد في تصنيفهما للأجناس؛ ولذلك نراه مفهوماً جوهرياً. وقد جزم أفلاطون، أول ذينك الفيلسوفين، في الكتاب الثالث من **الجمهورية**[2]، بأن «الحكاية قد تكون بسيطة أو محاكية أو هما معاً في آن»: تكون بسيطة عندما يحكي المؤلّف بنفسه؛ ومحاكية عندما يتوارى تماماً خلف شخصياته فينطقها؛ ومختلطة عندما يُعيرها في حكايته لسانه أحياناً، كما فعل هوميروس. ووصف أفلاطون الصنف الثاني فقال[3]:

«.. الشعر والتخييل فيهما نوع كلّه محاكاة، أي.. المأساة والملهاة».

وسترى في ما بعد لماذا نعتقد أن الصنفين الآخرين ليسا محاكيين. وحسبك أن تحفظ الآن أن المسرح وحده بطبعه كلّه محاكاة. واعلم أن «المسرح» عندنا هو ذاك الجنس الذي يقتضي في المعتاد خشبة وقاعة، وأيضاً ما يقوم مقامه من السينما والإذاعة والتلفزيون.

---

(2) Platon, *La république*, 392 d.

(3) المصدر نفسه، 394 b.

ولفظ «المسرح»[4] يشير - كما يدلّ على ذلك أصله - إلى المكان الذي تشاهد فيه الفرجة، ويقتضي مجموعة من الناظرين والمنظورين، أي من الممثلين والمتفرجين. إن المسرح، على خلاف الرواية - وستقف على ذلك في موضعه - يُري، ويُري كائنات بشرية تتكلم وتفعل، شأنها في الحياة، أي باستعمال العناصر الكلامية والعناصر المكملة للكلام التي يقتضيها الكلام والفعل[5]، فالعلاقة الأصلية في فعل القول، وهي:

القائل القول المقول له

من شأن العبارة عنها أن تكون أدق، على الوجه الآتي:

المؤلّف المسرحي العمل المسرحي المتفرجون

بل أدق من ذلك، بالنظر إلى هذا الواقع، وهو كون المسرحيات من شأنها أن تمثل أو تقرأ:

---

(4) لفظ Théâtre أصله اللفظ اللاتيني Theatrum، وهذا أصله اللفظ اليوناني Θέατρον، ومعناه المكان الذي تشاهد فيه الفرجة.

[وقد عرف العرب هذا اللفظ (وما يدلّ عليه) وعربوه (عن الإيطالية) فقالوا «تياترو»، سواء في ذلك المشارقة (كالطهطاوي، في **تخليص الإبريز**، ص 145، وسماه أيضاً «سبكتاكل») والمغاربة (كالصفار في **رحلة الصفار**، ص 154). قال الطهطاوي: «ولا مانع أن تترجم لفظة «تياترو» أو «سبكتاكل» بلفظ «خيالي»، ويتوسع في معنى هذه الكلمة». وقد سماه مارون النقاش (أول مؤلّف مسرحي عربي) «مرسحاً»، قال: «عاينت عندهم (في أوروبا) في ما بين الوسائط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبائع، مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة، ويقصون فيها قصصاً عجيبة» (جاء ذلك في **مجلة العربية والترجمة**، العدد 2، (شتاء 2010)، ص 113-114). وراجع ملخصاً مفيداً عن أولية المسرح عند العرب في **تاريخ آداب اللغة العربية**، 2/ 501، فصل في **التمثيل العربي**)].

(5) وليسمح لنا، في صدد عناصر الجنس المسرحي هذه، بالإشارة بصفة نهائية إلى كتابنا: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, 5e éd. (Paris: PUF, 1994).

وهذا ما يثير عدداً من المسائل.

الأولى متعلّقة بالمسرح المسمّى مرتجلاً. وهذا المسرح لا مؤلّف فيه، والمكتوب لا يتقدم فيه على المنطوق، والممثلون هم الذين يقررون على الخشبة ما ستكون عليه ردودهم وحركاتهم وأفعالهم. وقد كان ذلك صنيع ممثلي الملهاة المرتجلة (Commedia dell'arte)؛ وحذا حذوهم فيه بعدهم وعلى مذهبهم موليير أحياناً؛ لكن هذه إنما هي محطة في تاريخ المسرح. ولنا أن نعتقد أن تلك التصرفات في الأداء استناداً إلى منوال لم تكن سوى ذريعة إلى التنكيت والمزاح، وذلك أن الكلام فيها إنما ينحصر في بضعة ردود نمطية وكالمهيأة سلفاً[6]؛ فلا ينبغي الخلط بين الارتجال والإبداع. والمسرح، بمعناه المعروف، يقتضي أول ما يقتضيه نصاً يحفظه الممثلون عن ظهر قلب ويعرضونه ويمثلونه، نصاً كثيراً ما يكون المؤلّف قد اجتهد في تغييره حتى تصير له الفعالية المسرحية اللازمة.

والثانية متعلّقة بالطريقة التي يُتلقى بها العمل المسرحي: فهو إما ممثَّل وإما مقروء. والمسلّم به أن تبليغ النص من طريق الكتاب إنما هو وسيلة مَن لا وسيلة له: ذلك أن تعذر رؤية العمل المسرحي هو الدافع إلى قراءته. ومن شأن الإشارات المسرحية[7] - وهي متفاوتة

---

(6) لفهم ما كان عليه أسلوب هذا المسرح شبه الارتجالي راجع تقاييد بيانكوليلي (Biancolelli) الواردة في: Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, pp. 38-41,

ومن الممكن تصور ما كانت عليه تلك المقاطع الشبيهة بالمرتجلة عند موليير، إذ نُقلت أقوال وردود وردت في مسرحيته *Les fourberies de Scapin* (في المشهد الرابع من الفصل الأول) إلى مسرحيته *Le malade imaginaire* (في المشهد الخامس من الفصل الأول منها).

(7) لفظ Didascalies حديث الاستعمال بهذا المعنى؛ وهو أمثل من عبارة Indications scéniques (الإشارات المسرحية). وراجع في المسائل المتعلّقة بوجود هذه

الدقة - أن تُمكن القارئ من تصور الأمور، وذلك يتطلب منه بذل جهد كبير في التخيل. وهذا موطن مخاوف المؤلّفين المسرحيين: فموليير كان متخوفاً من رؤية مسرحيته *Les précieuses ridicules* **(المتحذلقات المضحكات)** تقفز «من مسرح بوربون إلى رواق القصر»، قال[8]:

«.. لأن معظم المحاسن التي رآها الناس فيها مردها إلى الحدث ونبرة الصوت؛ فكان أكبر همي ألا تعرى من تلك الزينة».

وأوصى[9] بألا يقرأ أعماله إلا «من له عين قادرة على أن تكشف من وراء القراءة مجمل التمثيل المسرحي، لأن ما لا يجهله أحد هو أن الملاهي لم توضَعْ إلا لتمثل». إن القراء الجياد إذاً قلائل. هذا، وبعض الأعمال المسرحية قلّما يكون «قَروءاً»[*]؛ وتلك مثلاً حال الفصل الخامس من مسرحية *Le mariage de Figaro* **(زواج فيغارو)** لأن للحركات والإشارات فيها أهمية بالغة، ولا تكشف إلا على الخشبة عن براعة المؤلّف.

وقلّما تُقرأ المسرحيات في أيامنا هذه، اللهم إلا من أهل الاختصاص؛ غير أن الأمور لم تكن كذلك في ما مضى، وكان الفرق بين القراء والمتفرجين دائماً جلياً على مدى العصور. وعندما

= الإشارات أو حضورها، وتطور استعمالاتها، وعلاقاتها بالنص مقالتنا: Pierre Larthomas, «Notes sur le bon usage des didascalies,» [*Travaux de linguistique et de littérature*] *Tralili*, vol. XXV, no. 2 (1987), pp. 271-277.

(8) Molière, *Les précieuses ridicules*, préface.

(9) في التنبيه إلى القارئ، في: Molière, *L'amour médecin*, *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 95.

(*) صيغة فَعُول صالحة لإفادة «القابلية» للشيء؛ ومنه الشروب والسعوط وغير ذلك؛ وعليه قسنا «القروء»، أي القابل للقراءة. راجع **تهذيب إصلاح المنطق**، 2/ 192-197.

لاحظ القس دوبينياك[10]، في سنة 1657، أن المسرحية تُرى «على المسرح أو على الورق وحسب»، بحثَ في «الطريقة التي على الشاعر أن يعرّف بها المزيّنات والأحداث اللازمة للمسرحية»، فشجب استعمال الإشارات المسرحية؛ إلا أن استجابته هذه استجابة قارئ لم يستسغ مزيج النثر والنظم. ولعل القس بريمون (L'abbé Brémond) لم يستسغ ذلك أيضاً، ولا كان يختلف كثيراً إلى المسرح؛ فلذلك خرج من النظر في مسرحيات راسين بمفهوم الشعر الخالص، لأنه لم يَرَ في راسين سوى الشاعر، لا «الشاعر المسرحي» كما كان يدّعي راسين نفسه.

ولعل وجود هذين الضربين من المقول له، أعني المتفرجين والقراء[11] من شأنه أن يحثّ المؤلّف المسرحي على الكتابة إلى هؤلاء أو إلى أولئك. ولبومارشيه في هذا الصدد ملاحظة لا تخلو من مغزى[12]: فقد فرغ من قراءة مسرحيته *Eugénie* (**أوجيني**) على زمرة من أهل الأدب:

---

(10) L'abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, éd. Martino, pp. 53-56,

وقد عبر كورناي في حياء عن معارضته وأوصى المؤلّف المسرحي بأن يسطر «في الهوامش الحوادث الدقاق التي لا تستحق أن يثقل بها نظمه»، لإفادة القارئ وكذا «الممثلين الذين يجوبون أطراف البلاد. ولو لم نفدهم بتلك التقاييد لصدرت منهم أمور غريبة» (Corneille, *Discours des trois unités*, *Théâtre complet*, bibl. de la Pléiade, t. I, p. 127-128),

ومع ذلك ظلت الإشارات المسرحية نادرة في المسرح الكلاسيكي؛ وفي ذلك تكمن مرونته.

(11) ومطالب القراء في المعتاد أكثر من مطالب المتفرجين. قال كورناي: «لا يخفى علي أن طبع المسرحية يسيء إلى سمعتها: ففي نشرها إذلال لها؛ وأيضاً ترى فيها من المساوئ أشدها علي، لأن طريقتي في الكتابة سهلة مألوفة، فقد تحسب بساطتي وسذاجتي عند القراءة خسة وضعة» (في التنبيه إلى القارئ) (Corneille, *Mélite*).

(12) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans: *Oeuvres*, bibliothèque de la Pléiade, p. 139.

«.. فقال لي أحدهم، وكان رأيه صريحاً لطيفاً كأنه قبس من نور:

- أتريد أن تُطبع هذه المسرحية أم أن تمثل؟

- لماذا؟

- لأن البون شاسع بين أن تكتب لتقرأ وأن تكتب لتنطق».

فنصحه هذا الصديق الحق بتشذيب النص وبأن تكون كتابته أقل أناقة. وهاهنا إذاً أسلوبان، بل ربما أيضاً ضربان من الأعمال المسرحية: بعضها يقرأ، وبعضها الآخر يمثل؛ بل ظهرت في القرن التاسع عشر أشباه مسرحيات، مقسمة إلى فصول، إلا أن مؤلفها لم يضعها أصلاً للخشبة[13]؛ ذلك أنها ليس لها قيمة مسرحية (بالمعنى الصحيح لهذا اللفظ)؛ فلا يمكنها أن تدرَج في ذخيرة المسرح. لكن أعمالاً غيرها تستعصي على التصنيف. والخطأ الفادح أن تعتقد أن العمل كلّما كان أدبياً (واستعملنا هذا اللفظ ليسره) كان أقل قابلية للتمثيل. والمسألة التي يثيرها في هذا الصدد مسرح موسيه[*] (Alfred de Musset) على جانب من الأهمية: فمسرحه، على حدّ قوله هو، «فرجة في مقعد» (إلا أنه ليس من مقاعد الأوركسترا). والواقع أن موسيه بعدما فشلت مسرحيته *La nuit vénitienne* **(ليلة البندقية)** كتب معظم مسرحياته الأخرى للقراءة لا للتمثيل. ومع أنه في ما يبدو لم يعقد البتة الأمل في أن تمثل بعض مسرحياته فالملاحظ أن أعماله من أكثر الأعمال المسرحية نبضاً بالحياة في ذخيرة المسرح. ومن الخطأ أيضاً أن تذهب إلى أن أعمال كلوديل المسرحية وضعت لتقرأ لأن الشخصيات فيها لا تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة، ولأن

---

(13) من ذلك مثلاً: Louis Vitet, *Les barricades* (1826).

(*) ألفريد دو موسيه (Alfred de Musset 1810-1857): كاتب فرنسي، تعد اليوم مسرحياته أكثر إسهامات الرومنسية أصالة ودواماً في ذلك الجنس الأدبي.

كلامها مقسم إلى آيات، ولأنها تتبادل عبارات مجازية غير مألوفة. وقد اجتهدنا في غير هذا المقام(14) في تعريف ما يبرر نجاح هذه الأعمال وتواتر عرضها على الخشبة. وحسبنا هنا اقتباس جملة قالها أنويّ، هي(15):

«جيرودو (Giraudoux) هو الذي علمني أن من الممكن أن تكون لي في المسرح لغة شعرية اصطناعية وتظل مع ذلك أصدق من المحادثة المختزلة».

ولئن صحّ أن بعض الأعمال يحتمل القراءة ولا فعالية له على الخشبة(16) فلا حاجة البتة إلى المقابلة من هذا الوجه بين المسرح الأدبي كما كان يحلم به جيرودو وبين المسرح المسمّى واقعياً، وهو الذي «تبدو» فيه الشخصيات كأنها تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة. وليس هذا هو المعنى الذي ينبغي أن تُحمل عليه عبارة كلوديل «كأنه حقيقة».

وقد حرص كلوديل في جملته تلك على تمييز المنظورين من الناظرين تمييزاً واضحاً، فالمنظورون يتكلمون ويفعلون؛ والناظرون يستمعون ويلاحظون، يصمتون ولا ينحنحون متى أثير فضولهم، يضحكون أو يبكون عند الحاجة، يعبرون عن رضاهم بالتصفيق. لكن

---

(14) Larthomas, *Le langage dramatique*, Passim, en particulier pp. 365-366.

(15) ورد ذلك في: Pol Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, la table ronde, p. 41.

(16) منها مثلاً: Milosz, *Miguel Mañara*, et Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 350.

[وجان جيرودو (1882-1944): كاتب فرنسي. اشتهر أسلوبه الروائي باستعماله صوراً بيانية نادرة غير مألوفة، وبوصفه عالماً منسجماً لا مآسي فيه. ثم غيرته الحرب، فاصطبغ إنتاجه بالمرارة].

المعتاد ألا يكون بين الخشبة والقاعة مبادلة يمكن وصفها باللغوية؛ فالجمهور يستمع إلى الممثلين يتحاورون ولا يشارك في ذلك الحوار[17]: ذلك أن لغة المسرح لغة مباغتة، أو قل كأن المتفرجين يباغتونها.

وتلك هي القاعدة في هذا الجنس، يجري عليها القوم في الأغلب لأنها هي التي تخلق التوتر المسرحي وتحافظ على انتباه الجمهور. والاستثناءات من تلك القاعدة كلها فوائد وعظات. ويكفي أن يعمد أحد المتفرجين فينادي الممثلين أو يعلق على كلامهم أو يجيب عوضاً عنهم لينقطع السحر ويحلّ الضحك محل الانفعال الصامت[18]؛ وعلى العكس إذا توجه الممثلون بالكلام إلى الجمهور من حيث هو كذلك كان الوقع ألطف، لأنه يكون مهيأ سلفاً مدروساً. ومن الصعب أحياناً تعيين ذاك الذي يخاطب الجمهور بصوت الممثل: أهو المؤلّف، أم الممثل، أم الشخصية؟ ولا تُستعمل تلك الطريقة في معظم الأحايين إلا بروية وحذر، لاسيّما عند موليير. وأوضح مثال على ذلك في مناجاة أرباغون[19]:

> «أما من أحد يريد أن يبعثني إلى الحياة بأن يرد علي مالي الحبيب، أو يدلني على من أخذه مني؟ هيه؟ ماذا تقول؟ لا أحد. ما أعظم هذا الحشد! لا ألوح ببصري على أحد إلا ارتبْت به وكأنهم جميعاً سارقي. مه؟ فيم الحديث هنالك؟ في من غصبني؟ من يضج هناك فوق؟ أسارقي ثم؟ بالله عليكم، إن كان عند أحد خبر عن سارقي

---

(17) إلا في خيال الظل، لأن جمهوره من الصبيان.

(18) وقد حدث ذلك في أول عرض لمسرحية فولتير *Adélaïde du Guesclin*: فقد رَدَّ على هذا الشطر: ?Es-tu content, Coucy (هل أنت راض، يا كوسي؟) صوتٌ من ردهة المسرح: Couci-couci (كما نقول اليوم: Couci-couça، بين بين).

(19) مناجاة أرباغون (Harpagon) في: Molière, *L'avare*, acte IV, sc. 7.

فأتوسل إليه أن يبلغنيه. أليس متوارياً هناك بينكم؟ ينظرون إلي ويضحكون».

إن الاستفهامات فيه تقريرية صرف، أي لا تطلب جواباً، إلا أن النص يفيد من حضور الجمهور. والتوجه إلى الجمهور بالكلام كثيراً ما يقع في ختام المسرحيات، في اللحظة التي يوشك أن ينتهي فيها الوهم المسرحي، كما هو الشأن في مسرحية موليير *Amphitryon* **(أمفيتريون)**:

«قضي الأمر؛ فلنقطع الحديث

وليعد كل واحد في هدوء إلى بيته،

ففي مثل هذه الأمور كالمعتاد

الإحسان في كفّ اللسان».

وقوله «كل واحد» هنا مبهم لأن النص يتوجه إما إلى الشخصيات الأخرى، وإما إلى الجمهور، وإما إليهم جميعاً، ولا يمكن تعيين ذلك لأن المسرحية انتهت. لكن المعتاد أنه لا يشار في أثناء المسرحية إلى حضور «الحشد العظيم»، كما قال أرباغون، إلا انقطع السحر، لأن القاعدة الأصل في مسرحنا تقضي أن عالم الخيال ليس هو عالم الحياة، وأن القاعة والخشبة منفصلتان انفصالاً بائناً.

ما هي إذاً طبيعة هذه الصلة الوثيقة التي تربط العمل المسرحي بجمهوره؟ يمكن تعريفها بأنها كون لغة المسرح ذات وظيفة مضاعفة؛ وهذا وحده كافٍ للفرق بينها وبين اللغة العادية، على الرغم من أوجه الشبه الخادعة في الأكثر. وأبسط الردود تكون موجهة إلى الشخصية أو الشخصيات التي هي موجهة إليها وإلى الجمهور. وقد كتبها المؤلّف في آن للشخصيات (كأنه يكون على الولاء واحداً منها ويتوجه إلى كل واحد منها) وإلى هذا الحشد

المجتمع المستمع. فهاهنا إذاً أثران؛ وتعيين طبيعة الرد أو قيمة الحوار إنما هو في المقام الأول تعريف العلاقة القائمة بين ذينك الأثرين. وقد يكونان شديدي الشبه، دون أن يتطابقا تمام المطابقة، إذا استطاع المؤلّف أن يقيم بين شخصية من الشخصيات والجمهور ما يكفي من التعاطف؛ وقد يكونان أيضاً متقابلين تمام المقابلة حتى تخال أن تلك المغايرة إحدى الطرائق الأصول في الإضحاك. فرَدّ دون جوان[20]: «سيدي، لو جلست لكنت أحسن حالاً للكلام» ليس مضحكاً لأنه مشين للجمهور ولدون لويس؛ أما أجود المقاطع من مسرح لابيش أو فايدُو[*] فمضحكة من بلادتها[21]، والمتفرج هو الذي يراها كذلك، بيد أن الشخصيات لا تفطن إليها. وإذا ما ضحك ممثل من النص انقطع السحر؛ ذلك أن الشخصية يحلّ محلّها الممثل، فيتصرف تصرف المتفرج لأنه يحكم على النص عوض أن يمثله، ولا يكون ثمة إلا أحد الأثرين وتنفك اللغة عن كونها مسرحية، بحمل هذا اللفظ الأخير على أوسع معانيه.

---

(20) Molière, *Don Juan*, acte IV, sc. 7.

(*) [لابيش (Eugène Labiche 1815-1888): مؤلّف مسرحي فرنسي. صور في مسرحياته واقع الجشع والطمع الذي جبلت عليه الطبقة الشعبية (والإنسان بالجملة) في زمانه. وكان متهكماً متمكناً من الصناعة المسرحية. وفايدُو (Georges Feydeau 1862-1921)، مؤلّف مسرحي فرنسي أيضاً. حذا حذو السابق في المسرح الشعبي، إلا أن شخصياته تتراوح بين الواقع والصنعة].

(21) تكون أغرب التصرفات والاستدلالات في مسرح لابيش مشفوعة بعبارة «صحّ»؛ مثال ذلك في المشهد الثالث من: Labiche, *Embrassons-nous*, Folleville

- ترك مارتون (Marton) قفصه مفتوحاً وطار.
- آه! وماذا فعلت؟
- كسرت مجموعة أوانٍ خزفية، طاخ!
- آه! ولأي غرض؟
- ويحه! لأن ببغائي طار!
- صحّ!

ولابدّ أيضاً من الإشارة إلى أن الزمان في المسرح يعبر عنه ويعاش بطرائق مختلفة. ومن ذلك أن العمل المسرحي، بخلاف المحادثة الجارية، كل مكتمل يحده حداً واضحاً أول قول وآخر قول؛ ويستدعي كالمعزوفة الموسيقية وتيرة بعينها تضمن له كامل فاعليته. وتقتضي تلك الوتيرة مدّة بعينها وصفها القس دوبينياك[22] بأنها «حقيقية» بإزاء مدّة «الحدث الممثل من حيث يُحسب أنه حقيقي». وقد يقع أن تتطابق المدتان، لاسيّما في المسرحيات ذوات الفصل الواحد[23]، إلا أنهما في المعتاد مختلفتان، أقلَّ ما يكون الاختلاف في المأساة الكلاسيكية وأكثرَ من ذلك في الدراما الرومنسية. وتعيش الشخصيات زماناً ممثلاً، يكون أحياناً أبطأ وفي الأغلب أسرع من الزمان الحقيقي. ويكون الزمان أحياناً مضاعفاً عندما يكون حدث ثانٍ مختلف عن الحدث الممثل جارياً في مكان ثانٍ مختلف عن مكان الخشبة. ويناط بالمؤلّف المسرحي، باستعمال هذا الزمان المضاعف وباستعمال ألفاظ مناسبة، وبالمُخرج، بتعيين مواضع الممثلين ومُدد صمتهم، أن يجعلا هذا الزمان نابضاً بالحياة، وهو زمان وصفه آلان[24] بأنه «صورة كل مأساة»؛ وهو ليس صورة كل مأساة وحسب، بل كل عمل مسرحي. والمتفرج، متى «أخذته» المسرحية، كما نقول ونحسن القول، نسي زمانه الخاص وعاش

---

(22) L'abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, livre II, chap. 7, éd. Martino, p. 116.

(23) مثل مسرحيتي موليير *L'impromptu de Versailles* و *La critique de l'école des femmes*، ومسرحية موسيه *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*، ومسرحية جيرودو *L'impromptu de Paris*.

(24) Alain, *Système des beaux-arts*, livre II, chap. *Les arts et les dieux*, Pléiade, p. 315.

وراجع فيه أيضاً الفصل العاشر من الكتاب العاشر، ص 461.

زماناً مشتركاً بينه وبين الشخصيات، زماناً أشار آلان أيضاً إلى أنه «أسرع نضجاً من الانفعالات»، ترقباً للكارثة[25]. والكلام هنا على المأساة؛ أما الملهاة فسمتها الغالبة توقع كثير من أشباه الكوارث[26]؛ ولعل تلك هي معظم العلامات التي تبرز بها الفوارق في الزمان بين المسرحيات السوداء والمسرحيات الوردية، كما قال أنويّ، أو قل - بعبارة أبسط - بين المسرحيات التي تُضحك والمسرحيات التي تُبكي.

وقد اجتهدنا في غير هذا المقام في تعريف خصائص لغة المسرح الفاعلة. وفي إعداد العمل المسرحي يتقدم المكتوب المنطوق ولغة المسرح مكونة منهما معاً من غير أن تكون هي ذاك ولا هذا. ذلك أن «الكلام والكتابة إنما هما استعمال للدلائل التي تضعها بين أيدينا اللغة»[27]، إلا أنه استعمال لها بطرائق مختلفة، لأن أحوال إعداد الرسالة وتلقيها هي أيضاً تختلف، وأحياناً تتعارض في ما بينها. وفي ذلك أصالة هذه اللغة، إذ تجمع بين المتضادين: فهي شديدة الشبه بالكلام، بل تحاكي نقائصه فتكون لها عندئذٍ قيمة جمالية؛ وهي أيضاً شديدة الاختلاف عنه، لأنها أكثر تلاحماً وترابطاً وأقوى إيقاعاً وأبلغ عناية بإحداث أثر. وهي كذلك شديدة الشبه أحياناً باللغة الكتابية دون أن تكون إياها تماماً، وإلا عريت من خصائصها المسرحية. فلذلك اجتهدنا[28] في تعريف «فِتن الكتابة». ولكن ينبغي الحذر في هذا المجال. نعم، ليس الكلام على الخشبة البتة كالكلام

---

(25) ينبغي حمل هذا اللفظ في آن على معناه البلاغي، وهو «انقلاب الحال»، وعلى معناه العام، وهو «المصيبة».

(26) كما هي الحال في: Labiche, *Le chapeau de paille d'Italie*,
حيث تؤجّل زواجَ فادينارد (Fadinard) كثيرٌ من العوائق إلى أن تنحل عقدة المسرحية.

(27) انظر ص 91 من هذا الكتاب.

(28) Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 330-366,

في الحياة، مع أن الحوار قد يبدو من الوهلة الأولى واقعياً؛ وفي الأكثر الأعم أنه لا يَقصد أن يبدو واقعياً. وقد أشار آلان[29] إلى أن في المسرح «لا شيء يخالف الواقع ما لم يُقصد مشابهة الواقع». ويصدق ذلك على الحدث، ويصدق أيضاً على الأسلوب كما تراه في المسرحيات التي تتكلم شخصياتها نظماً. وأعمال كلوديل المسرحية شاهد على ما قاله آلان: فلا تعاقب الآيات، ولا استعمال ألفاظ نادرة منتقاة بعناية، ولا الاستعارات المدهشة في معظمها، ولا تردد المناجيات، مما يبطل الفاعلية المسرحية. ومرد هذه في معظمها إلى بنية الجملة؛ كأن التركيب بتحرره من القواعد وجريه على ناموس اللغة الدارجة يعوّض عن العناصر التي يمكن أن توصف بالأدبية. لكن بإزاء هذه الأعمال كم من عمل غيرها، في العهد نفسه، قصر عن الوصول إلى الجمهور. ونسوق شاهداً على ذلك مسرحية ميلوش (Milosz) **ميغيل منيارا** (*Miguel Mañara*) فهذا عملُ شاعر لا مؤلّف مسرحي، ولم يُستعمل فيه البتة قطع الكلام، وهو طريقة متواترة في اللغة الدارجة؛ وذلك هو السبب في كون الحوار فيه اصطناعياً، يأخذ بلب قارئ الشعر لا المتفرج.

ونختم بالإشارة إلى أن مختلف أركان فعل القول لها هنا من الأهمية ومن القيمة الجمالية ما ليس لها في الحياة. مثال ذلك أنه يقع كثيراً في المحادثة الجارية ألا يكون للكلام المتبادل صلة بالمكان الذي يقال فيه؛ وليس كذلك المسرح: فالديكور فيه، كغيره من العناصر، ذو دلالة[30]؛ قال إيونيسكو[31]: «كل شيء لغة في المسرح. كل شيء لغة وحسب». وتلك العناصر كلها بعضها وثيق

---

(29) Alain, *Système des beaux-arts*, livre V, chap. 1.

(30) Larthomas, Ibid., pp. 107-124.

(31) Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 116.

الصلة ببعض؛ قال جوفيه، مشيداً بصاحب ديكوره[32]:

«أصدق مواهب بيرار (Bérard) في صناعة المسرح التي يتعلق فيها كل شيء بغيره أنه يملك زمام صنعة التعليق هذه حتى صار بها نداً للمؤلّف».

المسرح «الذي يتعلق فيه كل شيء بغيره»... ذلك أن العمل المسرحي الحسن يقيم بين تلك العناصر توازناً رفيعاً نفيساً في آن؛ فينشئ منها مجموعة معقدة تختلف في كل لحظة إلا أن الأهم أن النص فيها، أو قل العناصر الكلامية، تظل هي الأساس. ولئن كان كل شيء في المسرح لغة، فالعمل المسرحي أولاً وقبل كل شيء «كلام».

وبعد تقرير هذه المبادئ والتذكير بقولة برتولد بريخت[33]: «لا يمكن فهم المسرحية الخليقة بهذا الاسم إلا بعد تشخيصها»، ينبغي التطرق إلى الإخراج: فبه يصير النص المكتوب فرجة. والإخراج كان دائماً موجوداً، جيداً أو رديئاً، ناقصاً أو محكماً، إلا أن المُخرج لم يكن له قبل القرن العشرين ما له اليوم من السلطة والشهرة: فقد كان المؤلّف في ما مضى هو الذي يعيّن مواقع الممثلين وينصحهم. ومن شأن أحوال العرض في القرن الثامن عشر أن تبدو لنا اليوم غير مقبولة: فقد كانت الإنارة شبه منعدمة[34]، وكانت الخشبة تضيق بالمتفرجين. ولم تتحرر منهم إلا في عهد قريب (في سنة 1759).

---

(32) L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, p. 129.

(33) *Ecrits sur le théâtre*, entretiens avec Berthold Brecht, éd. de l'Arche, p. 16.

(34) نبهت السيدة ريكوبوني (Madame Riccoboni) ديديرو إلى أن «على ثلاثة أقدام من المصابيح لا يرى للممثل وجه» (في رسالة لها وردت في نشرة Assézat لأعمال ديديرو، ص 296).

ونحن نعتقد أن بومارشيه لا أنطوان[*] ـ كما يُظن ذلك عادة ـ هو أول مخرج في فرنسا عن جدارة واستحقاق[35]، إذا ما سُلّم لنا أن أوجَهَ تعريف للإخراج تعريف دولان، وهو قوله[36]:

> «الإخراج فن تنسيق مختلِف عناصر الفرجة؛ وهو أن تترجِم ترجمة أمينة قدر المستطاع، بتمثيل الممثلين وبالإنارة وباختيار الديكورات والملابس والموسيقى، عن مقاصد المؤلّف».

ما غفل دولان ـ كما رأيت ـ عن أي واحد من العناصر التي يجب أن تجتمع وتتناسق؛ ونص على ضرورة الأمانة للنص. وقد تبدلت الأحوال منذئذٍ، وصار للمخرج شأن يمكن أن نرى فيه شططاً، لنزوعه الدائم، كما قال وأحسن هنري غوهييه (Henri Gouhier)، إلى أن «يُبدع لا أن يعيد». ولذلك تكثر الأخطاء؛ فلا يقام للعمل المسرحي وزن جملة ولا تفصيلاً، ويتخذ النص ذريعة لإحداث آثار شديدة التباين لا صلة بينها وبينه أحياناً. ومنذ فجر القرن العشرين (إذ جزم دولان في سنة 1903 بأن «الإخراج فن قد رأى النور الآن») أنجزت أبحاث كثيرة نظرية وعملية، تُجاري تطور الذخيرة المسرحية والأساليب المختلفة. ولئن حالف التوفيق قلة فكم من سهرات ضاعت! وما ضيعها سوى انعدام التواضع للروائع.

(*) أندريه أنطوان (André Antoine 1858-1943): مخرج ممثل مدير مسرح فرنسي. كان من أتباع المذهب الطبيعي؛ ثم دفعه طلب التلقائية والصدق إلى العناية بمعاصريه من المؤلّفين ممن همهم نقل واقع الحياة اليومية على الخشبة.

(35) راجع في هذه المسألة Pierre Larthomas, «La toise de Figaro, Beaumarchais metteur en scène,» dans: *D'Eschyle à Genet: Etudes sur le théâtre en hommage à Francis Pruner* (Dijon: Ed. universitaires dijonnaises, 1986), pp. 219-224.

(36) راجع في هذا الصدد: Dullin, *La mise en scène de l'avare*, coll. «Mises en scène» (Paris: Ed. du seuil, [n.d].).

وعندما تُقصد عظام الأعمال يجب أن يكون الامتثال للنص القاعدة المطلقة على الجميع. لكن هيهات: فترى المؤلَف مشوَّها بالزيادة أو بالنقصان، وتتعرض أجمل النصوص لانتهاكات ليس لها مزية، بله مزية الجدة. وقد كانت تُحذف في القرن الثامن عشر المشاهد الثلاثة الأولى من مسرحية *Le Cid* **(السيد)** لكورناي، والمشهدان الأولان من مسرحية *L'avare* **(البخيل)** لموليير بدعوى أن فيها فتوراً؛ وأعمال شكسبير كانت دائماً في فرنسا مقتبسة، أي مشوهة؛ ومشهد الجريمة في «الورنزاتشيو»، مسرحية موسيه، لم يمثل قط كما كتبه مؤلِّفه[37]. والأمثلة على ذلك كثيرة. أضف إلى ذلك كلّه الأخطاء في التأويل لضآلة الثقافة أو للافتقار إلى دراسة أسلوبية ومسرحية، وعدمَ الامتثال للزمان الحقيقي في العمل المسرحي في مختلف أجزائه، وتحديثاً في غير محلّه للديكورات والملابس، وإلقاء فيه إهمال شديد أو تفخيم مفرط، وبِدَعاً سرعان ما تصير تفاخراً بالصناعة، وبالجملة مناهضةً للأعراف سطحيةً لا تخلو من رياء تتحول مع مرور السنين إلى أبلغ ما يكون من الجري على الأعراف: فترى ممثلين يُمثلون زاحفين على بطونهم أو متعلقين لغير علة في سلالم، وكلاماً في الغرام متبادلاً ظهراً لظهر، وإشارات لا مناسبة بينها وبين الكلام، وضجيجاً غير متوقع (يكون في الأكثر صياح النورس)، وغير ذلك. وهذه العناصر كلها تُستعمل استهانة بالعمل نفسه ولا يمكنها أن تحل محل بحث متفانٍ عما فيه من «نشيد عميق». وقد ميّز أنطوان بين نوعين من الإخراج: أحدهما «تشكيلي» (ويشمل الديكورات والملابس

---

(37) تقع الجريمة في المشهد الحادي عشر من الفصل الرابع. راجع في هذا المشهد: Pierre Larthomas, «Un problème de mise en scène: le meurtre du duc,» dans: *«Les Caprices de Marianne»*, *«Lorenzaccio»*, société des études romantiques, journées d'études sur Alfred de Musset (Clermont-Ferrand: SER, 1978), pp. 126 - 135.

والأكسسوارات والإنارة)، والآخر «باطني»، وأضاف أن هذا «فن مازلنا نجهله». وهذا الفن هو الذي ينبغي تعريفه اليوم.

احفظ من تلك التحليلات المقتضبة أن المسرح ظلّ، مع ما تحصل من التقدّم التقني، فناً صعباً ذا أسرار. وقد يميل الخاطر إلى عكس ذلك، بالنظر إلى أن المسرح فن من فنون المحاكاة، فيبدو أنه إنما ينقل المعيش. لكننا قدمنا أن المحادثة العادية المنتسخة بالكتابة ثم الممثَلة بعد ذلك ليس لها قيمة مسرحية لأنها عارية من التركيز ومن الإيقاع، وهما مع غيرهما من الخصائص من مميزات الحوار الجيد. والمتفرج أو القارئ لا ينبغي له أن ينخدع بهذه السهولة الظاهرة. ولعله يكفي التذكير بأن الأجيال التي تصنع الشهرة لا ترحم المؤلّفين المسرحيين، ولا تذكر منهم سوى اثنين أو ثلاثة في كل قرن، تظل أعمالهم تمثل ونراها دائمةَ الحياة، مثل كورنايّ وموليير وراسين في القرن السابع عشر، وماريفو وبومارشيه في القرن الذي بعده.

وقد ظلت أصول الفن المسرحي ثابتة لا تتغير قروناً متوالية؛ وظل المسرح فن المحاكاة الوحيد. وتتغير أشكال المسرح وأماكن الفرجة وبنيات الأعمال، إلا أن الأمر ينعقد فيه دائماً على إقامة علاقة باللغة بين ممثلين وجمهور. وقد شهدت الحضارة الحديثة ميلاد غيره من وسائل التواصل، مثل السينما والإذاعة والتلفزيون. ومن المفيد الإشارة باقتضاب إلى الفروق في ما بينها في العبارة.

أما السينما، وكثيراً ما تدعى الفن السابع، فأولها نشأة في فجر القرن العشرين. وقد كانت أولاً صامتة، وظلت كذلك مدّة طويلة. ولم تستطِعْ أن تعوّض افتقارها إلى العبارة الكلامية بضعة نصوص مصورة؛ فكان يفرض على الممثلين تمثيلاً خاصاً فيه تأكيد شديد يشبه التمثيل الإيمائي. وحوالى سنة 1930، عندما صار في وسع

الأشرطة الأولى أن تدّعي أنها «ناطقة 100 في المئة»، وجد فيها الناس، بعد زوال لحظة الإعجاب الأولى، ثرثرة لا تحتمل، لأنه كان فيها حشو: ذلك أنه يصحّ في السينما أكثر مما يصحّ في المسرح أنها فن الصورة؛ وتلك الصورة دالة؛ وبعض الطرائق، لاسيّما المنظر المقرّب، تُعنى خاصة بالعناصر المكملة للكلام؛ فتكون للإشارات ولقسمات الوجه المعبرة قيمة كبيرة؛ فتصير اللغة أحياناً زائدة. ولعل هذا هو السبب في أن بعض الأشرطة يكون ناطقاً وتكون الشخصيات قليلة الكلام شبه صامتة إلا أن بعضها يفهم عن بعض. ولغة المسرح ولغة السينما شديدتا الاختلاف أصلاً؛ ذلك أن العناصر البصرية في المسرح تكون في المعتاد متعلّقة بالعناصر الكلامية التابعة لها؛ وتكون المتتابعات في السينما في الأغلب الأعم قصيرة جداً وقد ينحصر فيه العنصر الكلامي في عبارة تعجب لا غير؛ فلذلك كثيراً ما لا تكون مسائل تدرج الحوار وإيقاعه ومواطن السكوت فيه ذات أهمية، أو تكون لها أهمية من وجه مختلف[38].

وأما الإذاعة فقد شرعت حوالى سنة 1925 في بثّ بعض مسرحيات الذخيرة لجماهير خاصة لأنها في المعتاد مكونة من أسر. والعمل المبثوث على الإذاعة نقيض الومأ[*]: فهذا متواضع على أنه يكون صامتاً، وأنه فرجة محض، أي شيء يشاهد؛ وذاك مقتصر على العناصر الكلامية، ويحس معه المستمع دائماً كأن شيئاً ينقصه، مع أن صوتاً محايداً، يسمّى صوت المعلق، يصف ما يقع على الخشبة، كما جرت بذلك العادة. وهل يخفى على أحد أن أحوال

(38) من المفيد قراءة: Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, 6 éd. (Paris: Ed. du Cerf, 1934).

(*) في *Supplément aux dictionnaires arabes* (مادة: وما): «لعب الومأ» (Pantomime). نقل دوزي ذلك عن بقطر. فاختصرناه كما ترى.

البث والتلقي الخاصة هذه تقتضي طرائق في الكتابة خاصة؟ لا لأن على النص نفسه أن يقول، قدر المستطاع ما لا تسَع رؤيته وحسب، بل أيضاً لأن الصمت، وهو عنصر جوهري في الحوار في الحياة وفي المسرح، لا يمكن استعماله إلا بحذر؛ لأنه إذا طال على غير المألوف حسب المستمع أن التيار انقطع عن مذياعه. إذ إن الفن الإذاعي ينقصه عنصر جوهري في اللغة؛ فلذلك هو فن فقير، عليه أن يجعل من فقره فضيلة. والظاهر أنه لم يعثرْ بعد على نواميسه.

وأما التلفزيون فلا نحس عندما نشاهد فيه فرجة أن شيئاً ينقصنا. وقد كتبت له أعمال خاصة، بعضها ممتاز. غير أنه ينبغي الإشارة أيضاً إلى أن المسرحية الجيدة لا تنتقص شيئاً من قيمتها المسرحية متى كان المخرج ماهراً؛ لكن المسرحيات المصورة وحسب ما جرت به العادة في عقد الثلاثينيات لا نراها تحتمل. والفرق عندنا راجع في المقام الأول إلى أحوال التلقي: فالرسالة التلفزيونية تشاهَد في المعتاد مع الأهل، أي إن جمهورها محدود جداً، فتظل كأنها نجوى. ولا يوحي فنّ غيره إيحاءه بمباغتة المحادثة؛ والتلفزيون ـ على العكس من المسرح، وربما على النقيض من السينما ـ يستغل أيما استغلال طريقة المناظر المقربة، فنرى دون جوان وسغاناريل(*) هاهنا، بالقرب منا، ونرصد على وجههما ما تدلّ عليه ألطف حركات الشفاه والعيون من وراء الألفاظ، وهل يوافقها أو يخالفها. ولذلك لا نرى البتة أن في تصاقب الصورة والكلام حشواً، لأن العناصر الكلامية تظل محتفظة بقيمتها كاملة.

(*) سغاناريل (Sganarelle) شخصية هزلية اخترعها موليير، وظهرت، مع اختلاف في الأنماط التي تشخصها، في خمس من ملاهيه.

الفصل السادس

الجنس الحكائي

الرواية التي لا تُري شيئاً . .

كورنايّ

سنستعمل تلك العبارة، ليُسرها، للدلالة على كتابات شديدة الاختلاف، إلا أن اللب فيها أن الكاتب يحكي، بأوسع معاني هذا اللفظ. ذلك أن الحكاية يمكن تعريفها، كما عرّفها جينيت[1]، بأنها «تمثيل حدث أو مجموعة أحداث، حقيقية أو خيالية، بواسطة اللغة، ولاسيّما اللغة المكتوبة». وهذا تعريف مقبول، شريطة أن يُستبدل بلفظ «التمثيل» لفظُ «الذّكر»، ذلك أن «التمثيل» ملتبس لأنه هو الذي يوافق لفظ μι'μησις (المحاكاة) في ترجمة أرسطو الجديدة. وقد أصاب كورنايّ إذ جعل الرواية نقيض المسرح، وأشار إلى أنها «لا تُري شيئاً»[2] وبناء على هذا المبدأ سوف نحافظ على المقابلة بين الأجناس المحاكية والأجناس الحكائية، لأننا نراها مقابلة جوهرية:

(1) Gérard Genette, «Frontières du récit,» *Figures II*, p. 49.

(2) Pierre Corneille, «Discours de la tragédie,» *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. III, p. 164.

فالأولى تنقل أمور الحياة وتصور ذلك «كأنه حقيقة»، والثانية تخبر بأن الأحداث الفلانية تقع في الظروف الفلانية بالطريقة الفلانية؛ والأولى يتقدم فيها المكتوب المنطوق فيتيسر بذلك الربط بين صورتي فعل القول الأصليتين، **والثانية** تنتسب «خاصة» إلى اللغة الكتابية. نعم، يقع لنا أن نحكي قصة لصبي أو لأصدقاء، ومن المحتمل أن أساطير هوميروس كانت في الأصل محكية؛ لكن لم يكن الغرض البتة، حتى في هذه الحالة الأخيرة، أن تُعرض الوقائع، أي أن تمثَّل، وإنما كان القصد جعل السامعين لها مدركين لتسلسلها. والقصص الشفهية بنات ساعتها، ككل كلام، إلا أن تسجَّل ويُجتهد في نسخها كتابة، وهو أمر صعب. وعندما نحكي في المحادثة العادية يكون ذلك في شكل نوادر قصار[3]: فعندما نتكلم نكون دائماً في عجلة من أمرنا ونحرص على ألا يملّنا السامع.

وجاء في تعريف الحكاية المتقدم قوله «حوادث حقيقية أو خيالية»؛ وقد تنزع الدراسة إلى تصنيف النصوص الحكائية بناء على

---

(3) مثال ذلك حكاية سائق الحافلة في: Georges Gougenheim [et al.], *L'élaboration du français fondamental* (Paris: Didier, 1964), pp. 251-253.

لاسيّما ما نصه: «ذات مرة، في سان لازار (Saint-Lazare)، أنت تعرف، ينزل الناس، ثم يجب أن تذهب لتدور في الساحة، عندئذ، أنت تعرف، الحافلة، لا تدور مثل السيارة. وهذا تاكسي، أتى، كان قصده هناك. وقف ملتصقاً بي، هكذا. ثم هو رأى أنني على وشك أن أدور! إذاً! قلت له: «لماذا وقفت هنا؟ رأيت أنني أريد أن أدور؟» ـ أوه! قال: «أنا لست في عجلة، لا أتحرك؛ ـ «لا تريد أن تتحرك؟» ـ طق! عملت السرعة الأولى، درت. ثم أخذت جناحه، أنت تعرف كنت تسمع: كغ! كغ! كغ! كغ! كغ! كغ! كنت ترى السيارة في المرآة، تنفجر! ـ آه! توقف! آه! كان يصيح كالعجل ـ آه! قلت: «يا صاح، لم تشأ أن تتحرك، أنا سيكلفني هذا مئة وستين فرنكاً» هذا ما كان تقريباً».

[فضلنا هنا لفظ «تاكسي» على عبارة «سيارة الأجرة» للتذكير، لأن سائق الحافلة يتحدث عن السيارة ويريد سائقها، وهو أمر معتاد في محادثات الناس؛ ولا شكّ في أن سائق السيارة كان رجلاً].

ذينك المعيارين، فيقابَل مثلاً بين الرواية التي تحكي حدثاً مستقبلاً، يكون فيها كل شيء مخترعاً، وبين شهادة المؤرخ، وهو لا يحيد فيها عن الحقيقة، أو قل يجتهد وسعه في ألا يتعداها. لكن هذا المعيار خادع مغرِّر في الدراسة الأسلوبية. واستعماله تغافل عن كون المؤلّف لا يتخيل وحسب، بل يكذب أيضاً: فكلما كانت الوقائع مزوّرة أو مشوهة عن قصد كانت العبارة عنها في الأغلب أشد شبهاً بالواقع[4]. ثم كيف السبيل إلى الفصل، في **سلامبو** (*Salammbô*) مثلاً، بين ما نص عليه المؤلّف نصاً من حرصه على وصف أحوال الحبكة التاريخية والجغرافية كما كانت وإبداعه لتلك الحبكة نفسها إذ هي برمتها وليدة خيال فلوبير؟ هنا أيضاً، إذا شئنا أو استطعنا أو كان علينا أن نقيّم تصنيفاً فمن النظر في فعل القول وأركانه يجب الانطلاق. وأول ذلك أن تعرَّف العلاقات المتغيرة بين الأركان الثلاثة الأصول: القائل والقول والمقول له، فالقول في جوهره حكاية، لكن من يحكي؟ ومغامرات من؟ ولمن؟ وبعد دراسة الإضمار، كيف يعبَّر عن الزمان، أو قل عن مختلف الشبكات الزمانية، كما عرّفناها في ما تقدّم[5]؟ من البيّن أن في كل مكتوب مسائل تخصه في ما يتصل بالزمان والإضمار. ومن الممكن مع ذلك إرشاد التحليل باقتراح اللوحة الآتية وتقسيم الأعمال بحسب نصيب الإضمار فيها.

1 ـ الأعمال الكتابية بضمير المتكلم، وهو فيها نائب عن المؤلّف:

---

(4) مثال واحد فقط: «يونفيل الدير (Yonville l'abbaye). بلدة تبعد ثمانية فراسخ من روان (Rouen)، بين طريق أبفيل (Abbeville) وطريق بوفيه (Beauvais)، في قعر واد يسقيه ريول (Rieule)، نهير يصب في أنديل (Andelle)...» (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2e partie, 1, éd. Gothot-Mersch, p. 71).

يبدو النص شديد الدقة، لكن إشاراته لا تمكن من تعيين موقع البلدة على الخريطة.

(5) راجع ما سلف ص 151 ومايليها من هذا الكتاب.

- اليوميات،

- السيرة الذاتية،

- المذكرات.

2 - الأعمال الكتابية بضمير المتكلم، مما يكون فيه «أنا هو آخر» غير المؤلّف:

- الرواية المكتوبة بضمير المتكلم،

- الرواية التراسلية.

3 - الأعمال الكتابية بضمير المخاطب.

4 - الأعمال الكتابية بضمير الغائب:

- الرواية،

- الأعمال التاريخية.

يتبين أن هذه اللوحة البسيطة، بل المفرطة في البساطة، تُمكن من تعريف مجال للدراسة يمتد من أكثر الأعمال خصوصية إلى تلك التي تجتهد في أن تكون لا شخصية، تلك التي تبدو الأحداث فيها، كما قال بنفنيست وأجاد[6]، «كأنها تحكي نفسها بنفسها». وتلك هي المقابلة بين القصة والخطاب، غير أننا هنا ننطلق من الخطاب إلى القصة، لأن الخطاب يقتضي استعمالاً ثابتاً لشبكة زمانية تدعى شبكة فعل القول، والقصة تقتضي استعمالاً قد يكون ثابتاً لشبكة زمانية تدعى شبكة القصة أو شبكة التخييل. وبين هذين النوعين من

---

(6) Emile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français,» *Problèmes de linguistique générale*, pp. 237-250,

وما اقتبسناه في ص 241.

النصوص أعمال يمكن نعتها بالمختلطة، يستعمل المؤلّف فيها طرائق متنوعة ليتأتى له ذكر نفسه، فتكون فيها الشبكتان الزمانيتان مستعملتين معاً، شبكة فعل القول وشبكة التخييل؛ وذلك ما يدعو إلى النظر في مسألة الانتقال من إحداهما إلى الأخرى.

هذه ثلاثة أشكال يعبر فيها المؤلّف عن نفسه من حيث هو مؤلّف، كأنه «أنا» يتحدث عن نفسه؛ واليوميات أكثرها تلقائية. ونقتبس هنا، كيفما اتفق، مقطعاً من يوميات جِيدْ[7]:

«وصلت إلى هنا يوم 2. طقس رائع، لا يتغير. الطبيعة كلها تلهث وتلتمس الرحمة. عمل غير كافٍ مقطوع بالمراسلة. نوع من الاستسلام يخدّر إرادتي، فكري. ألجأ إلى هذه الكناشة مرة أخرى، لأتعلم كيف أحمل نفسي على أكثر من ذلك».

وحسبُ اليوم الواحد تلك الأسطر؛ ويتكون الكتاب من مجموعة من نصوص قصار، مرتبة على تواليها في الزمان، إلا أنها غير متصلة؛ والغرض الإيحاء بأن ذلك إنما هو يوميات يكتبها المؤلّف لنفسه، وأنه هو قارئها الوحيد. والشبكة الزمانية المهيمنة هي شبكة فعل القول؛ وحاضر الكتابة هو الأساس، وتنتظم العبارة عن الزمان (أي الذكريات والمشاريع وغير ذلك) بالقياس إليه؛ فلذلك ترى ضمير المخاطب (ضمير القارئ) منسياً عن قصد. وذلك هو العلة في أسلوبها: فالجمل كما ترى قصار، اسمية في الأكثر، غير معطوف بعضها على بعض؛ وصيغة الفعل المركبة الوحيدة هي صيغة اسم المفعول (Arrivé وصلت)، وتلك طريقة تتميز بها اللغة الكتابية وحدها[8]. وهذا الإيجاز وذاك الافتقار إلى التنسيق لابدّ أن يوحيا إلى

---

(7) André Gide, *Journal* (1921), Pléiade, p. 696.

(8) لا يقال في اللغة الدارجة إلا Je suis arrivé (وصلت).

القارئ بالتلقائية، وهي تلقائية محكمة مروّاة في نص جِيذ المذكور، مع ما يبدو عليها من الحرص على الصراحة.

وغيرُ ذلك السيرةُ الذاتية. ومن الممكن الرجوع هنا إلى أعمال فيليب لوجون وإلى تعريفه المحبوك[9] لها بأنها:

«حكاية نثرية ناظرة إلى الماضي يحكي فيها شخص حقيقي وجوده هو، عندما يركز على حياته الفردية، ولاسيّما على قصة شخصيته».

هاهنا نص على أهمية «أنا»؛ غير أنه لم يشِرْ إلى فرق جوهري بينها وبين اليوميات: فهذه متعارف ألا يُقدَّر لها سوى قارئ وحيد، هو المؤلّف نفسه؛ أما السيرة الذاتية والمذكرات فأعمال كتابية موضوعة ليقرأها أكبر عدد ممكن. ولنقتبس هنا «اعترافات» روسو ذات العنوان المبين: فللاسم وللفعل المشتق منه قيمة إيقاعية واضحة؛ ذلك أن كل اعتراف يقتضي معترَفاً له، وهو هنا القارئ، وكثيراً ما يشار إليه باستعمال شبكة فعل القول:

«لا شكّ في أن قراء هذا سيضحكون من مغامراتي الغرامية. قرائي! إياكم أن تنخدعوا. لعلي نلت من اللذة في غرامياتي، مختتماً إياها بتقبيل هذه اليد ما لن تنالوه البتة في غرامياتكم، متى ابتدأتموها به»[10].

---

(9) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. Seuil, p. 14

وفي المنحى الذي تنحوه دراستنا هذه نحض على قراءة الجزء الأول من ذاك الكتاب خاصة، ص 13-46.

(10) يجب تمييز هذا النداء من نداء روسو لنفسه: «مسكين جان جاك، لم يكن، في تلك اللحظة الممضة، يخامرك الرجاء في أنك يوماً» Jean- Jacques Rousseau, *Les confessions*, livre IV, Pléiade, p. 473.

اقتبسه فيليب لوجون في كتابه المذكور قبل، ص 17.

ومن الصعب الفصل بين السيرة الذاتية والمذكرات فصلاً واضحاً. وهذه كتلك أعمال لبُها كلام المؤلّف عن نفسه، لأنه قضى أن حياته تستحق أن تحكى كما عاشها حقاً. وفي *Mémoires de guerre* **(مذكرات الحرب)** للجنرال ديغول كان القصد الإشارة سنة بعد سنة إلى مراحل حياة فذة، في اتصال بحوادث تاريخية يعرفها القراء، وأغلبهم عاشها في ألم. والنص كثير الإضمار، و«الأنا» معبر عنه بقوة كبيرة. وهذا دائم فيها، إلا لماماً، لأنه يقع أحياناً أن يتحدث الحاكي عن نفسه بضمير الغائب، وقد فعل ذلك قيصر في كتابه *De bello gallico* **(حرب بلاد الغال)**. وغالباً ما يُحمل هذا الاستعمال على أنه من مظاهر «كبرياء لا حدّ له»؛ إلا أننا نرى هذا التفسير سطحياً. أما السبب الحقيقي فهو عندنا أعمق؛ ذلك أن مراد مؤلّف السيرة الذاتية والمذكرات هو أن يزكي نفسه عند القارئ. وهل إلى ذلك من سبيل أقوم من أن يوحي أنه يكتب عملاً تاريخياً، تثبت فيه الحوادث نفسها بنفسها؟ إن الأسلوب إذاً متردد بين الخطاب والقصة، له تارة خصائص هذه وطوراً خصائص ذاك. وهو ما يبرر استعمالاً للأزمنة فيه تحرر كبير، فأولى صفحات **مذكرات الحرب** تستعمل الماضي المنقطع مقروناً بالماضي غير التام لوصف حال فرنسا قبيل الكارثة وأسباب تلك الكارثة. فلما شرع المؤلّف في ذكر مساهمته في المعارك صار المضارع المسمّى مضارع الحكي أو مضارع القصة هو الذي يفرض نفسه؛ ومن المفيد في الدرس الأسلوبي النظر في الطريقة التي تتم بها تلك النقلة:

«لو كانت تلك الوحدات الآلية مجتمعة سلفاً لألحقت بالغازي، على نواقصها، أضراراً فادحة. لكنها كانت منفصلة عن بعضها بعضاً، ولم يبْقَ منها سوى أشتات بعد ستة أيام من حركة التجمعات الألمانية. أما أنا، فاستشففت الحقيقة من خلال نتف الأخبار، ووددت لو أني أهب كل نفيس وأكون إذاك على خطأ.

لكن المعركة، وإن آلت إلى الهزيمة، تنزع الجندي من نفسه. وقد أخذتني أنا أيضاً. إذ في يوم 11 أيار/ مايو تلقيت الأمر بتسلم قيادة الفرقة المدرعة الرابعة»[11].

ومنذئذٍ ذُكرت حملة المؤلّف العسكرية باستعمال المضارع، هذا المضارع الذي نرى بنفنيست[12] مخطئاً في نعته بأنه «صنعة أسلوبية». ولا يسعنا إلا أن نعجب من الطريقة التي تتم بها النقلة، **أولاً** باستعمال مضارع صحيح الاستعمال لكونه مضارعاً لازمانياً؛ **وثانياً** باستعمال الصيغة الملتبسة Saisit (أخذ). ولا ندري هل «مازالت» ماضياً منقطعاً أم «صارت بعد» مضارعاً. إن هذه نقلة محكمة، ولعلها «محسوبة»، ولعلها لا شعورية عند واحد من أعلام الكتاب، إلا أنها تبررها المقابلة بين المواضيع المطروقة، بين وصفٍ موجع لفرنسا الموعودة بالكارثة والإحساس شديد الوطأة بأن المؤلّف كان على صواب، لكنه كان الوحيد.

ويشهد موضع آخر أيضاً على استعمال الأزمنة في هذه المذكرات. لقد رأى المؤلّف قوافل يرثى لها من اللاجئين وعدداً من الجنود منزوعي السلاح على الطرقات قادمين من الشمال، قال[13]:

«عندئذٍ، لمرأى هذه الأمة الولهى وهذه الكائنة العسكرية. أشعر بفورة من الغضب لا حدود لها. آه! هذا العبث عينه! بدأت الحرب بداية سيئة جداً؛ يجب إذاً أن تستمر. ما أوسع البسيطة لذلك. وإن أَعِشْ لأُحارِبنّ، حيث ينبغي، ولن أكفّ، إلى أن يُكسر العدو ويبيَضّ وجه الوطن. كل ما استطعت فعله في ما بعد، ففي ذلك اليوم قررته».

---

(11) De Gaulle, *Mémoires de guerre*, éd. Presses Pocket, t.1, pp. 41-42.

(12) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 245, n. 1.

(13) في ص 43 من مذكراته المذكورة قبل.

فجأة عاد الماضي إلى الحياة، مع المشاعر التي أثارها؛ وكل ذلك معبر عنه دائماً بالمضارع، كأنه مناجاة داخلية، وكذا القرارات المتخذة، ولذلك أتى بالمستقبل (في قوله: Je me battrai, où il faudra, tant qu'il faudra «لأحاربن، حيث ينبغي»). وتتضمن الجملة الأخيرة حكماً على ما مضى في اللحظة التي يكتب فيها النص؛ فلذلك اتخذ الماضي المتصل (في قوله: Je l'ai résolu «قررته») هنا قيمة الماضي التام المفروغ منه. وهذا الزمن، على ندرته في العمل برمته، لا يستعمل إلا إذا كان المراد النظر في حصيلة أو ضبط مراحل حياة فذة[14].

ولنتكلم الآن على الرواية. ولتيسير هذا العرض نحمل لفظ الرواية على معنى واسع جداً، ليشمل كل حكاية لمغامرة خيالية ليست (أو لا تريد أن تكون) هي مغامرة المؤلف، وليست من قبيل التاريخ، أي في شرفه وضبطه. ويفهم من هذا أن الرواية يدخل تحتها أعمال متنوعة في مضمونها وفي شكلها على السواء، وأن هذا الجنس الحكائي كثيراً ما يبدو كالحقيبة الجامعة؛ ولذلك ازدراه بعضهم، لاسيّما الشعراء[15]. وقد تطور هذا الجنس تطوراً كبيراً من **تيوجين وكاريكليه**، رواية من العصور القديمة كان راسين يقرأها خفية، إلى **رحلة إلى منتهى الليل** وإلى غيرها من الأعمال المنتسبة إلى **الرواية الجديدة**[*]. وليس بين أيدينا دراسة متأنية لألفاظ roman

(14) تجد فيه أمثلة أخرى لاستعمال هذا الزمن بذلك المعنى في ص 103 و108.

(15) راجع ما سيأتي في نهاية هذا الفصل.

(*) **تيوجين وكاريكليه** (*Théogène et Chariclée*) عنوان ثانٍ لرواية *Les Ethiopiques* (**الحبشيات**) لصاحبها هليودورس الحمصي (Héliodore d'Emèse)، روائي يوناني من أهل القرن الثالث أو الرابع. فيها مقومات الرواية اليونانية: بهاء البطل والبطلة، وتحابهما من أول نظرة ثم انفصالهما، والتناقض بين الأخيار والأشرار، والمغامرات العجيبة، والرحلة من بلد =

(رواية) وromanesque (روائي) وromancier (مؤلّف الرواية)، ولما عرفته من تطور دلالي على مرّ العصور. ويستفاد من التعريفات الأولى للرواية أنها كانت تكتب، كما يدلّ على ذلك اسمها(*)، بالفرنسية، وأنها تكون نظماً أو نثراً، وأن لها علاقات وثيقة بالملحمة، وأنها كانت تحكي مغامرة خرافية. وفي **قاموس فوروتيار** إشارة إلى ذلك التطور؛ قال:

«ولا يدلّ اليوم إلا على الكتب الخرافية المنطوية على قصص الغرام والفروسية، اختُرعت لتسلي الكسالى وتشغلهم».

وهو تطور تزيده بياناً مختلف نشرات **قواميس الأكاديمية**؛ ولنقتبس من نشرة 1835 هذا التعريف، وقد أعيد فيه النظر:

«يطلق.. اتساعاً على كل قصة مختلقة مكتوبة نثراً غرض المؤلّف فيها لفت الانتباه إما بتفصيل الانفعالات، وإما بتصوير الأخلاق، وإما بغرابة المغامرات».

يتبين أن المعجميين اجتهدوا في تعريف تلك الأعمال بالنظر

= إلى بلد، والنهاية السعيدة. **ورحلة إلى منتهى الليل** (*voyage au bout de la nuit*) رواية لسيلين (Louis-Ferdinand Céline) صدرت سنة 1932. وهي من أهم الأعمال الروائية الفرنسية في ما بين الحربين. في لغتها شبه بالكلام الدارج، بل فيها كثير من كلام السفلة. ويعيش بطلها باردامو (Ferdinand Bardamu) أهوال الحرب؛ فيكاد يجن؛ فيشرع في رحلة تنتهي به طبيباً في ضاحية فقيرة من ضواحي باريس يواسي بؤس إخوانه. **والرواية الجديدة** (*Le nouveau roman*) اسم أطلق على مجموعة من الأعمال صدرت بين سنتي 1955 و1970. يختلف بعضها عن بعض إلا أنها تتفق جميعها على رفض الرواية الواقعية وشخصيات الرواية التقليدية، والبحث عن أشكال أصيلة للحكاية، استكمالاً لما دشنه فلوبير ودستويفسكي وبروست وجويس وكافكا وفوكنر وسارتر. والرواية الجديدة هي أول من سأل: كيف تشتغل الكتابة؟ وهل الرواية ممكنة أم مستحيلة؟

(*) راجع ما قلناه في الهامش 4 في الفصل الأول وفي الهامش 11 في الفصل الثاني من الجزء الأول من هذا الكتاب.

إلى محتواها؛ والذي نريده نحن هنا هو شكلها، ولاسيّما أسلوبها. ولتعريف هذا الأسلوب، أو قل هذه الأساليب، لابدّ من مفهومي الإضمار والشبكة الزمانية. وقد عالج فينريش الزمان في الحوار وقال[16]:

«سأسلم - تبسيطاً للأمور - بأن الحكاية - رواية كانت أم قصة قصيرة، مثلاً، تكتب بضمير الغائب. وتلك حقاً هي أكثر الأحوال انتشاراً (؟) في الأدب الحكائي، وبذلك تختلف عن الحكايات الشفهية».

ولكننا نحن لا نريد التبسيط. ونرى أن العلاقات بين الضمائر (أنا وأنت أو أنا وهو) والذوات (أنا وأنت)، كما عرّفها بنفنيست، مسلّم بها. والشبكات الزمانية المختلفة وثيقة الصلة بها: فاستعمال «أنا» و«أنت» يقتضي شبكة فعل القول الزمانية، حقيقية كانت أم وهمية؛ ولذلك تختلف مواقع الروايات في مجموعة الأعمال الحكائية: فمتى كُتبت بضمير المتكلم تميزت من المذكرات لأن «أنا» الذي يحكي القصة هو آخر غير المؤلّف؛ ومتى كُتبت بضمير الغائب تميزت من العمل التاريخي لأن الوقائع المحكية خيالية. وبعد تقرير هذه المبادئ يتضح أن الوقائع ليست بما يظهر عليها من البساطة، وأن كل أنواع التقليبات ممكنة؛ وآية ذلك أعمال كامو. فروايته *L'étranger* (**الغريب**) كتبت بضمير المتكلم: ذلك أن مورسو (Meursault) يحكي حياته من وفاة أمه إلى وفاته هو، إلا أننا لا نعلم لمن يحكي، ولا وجود فيها لضمير المخاطب إلا - كما لا يخفى عليك - في الحوارات[17].

(16) Harald Weinrich, *Le temps* (Paris: Seuil, [1979]), p. 206.

(17) وجاء في إحدى كناشات (Carnets) المؤلّف قوله: «الحكاية بضمير المتكلم تستعمل في المعتاد للنجوى، وقد وضعت في **الغريب** خدمة للموضوعية»، في: Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Pléiade, p. 1932.

وروايته *La peste* (**الطاعون**) كُتبت بضمير الغائب إلا أنها ليست بالنسبة إلى الشخصية الرئيسة فيها سوى سيرة ذاتية مقنّعة[18]؛ وفي روايته *La chute* (**السقوط**) تجد «أنا» و«أنت»، غير أن «أنت» الموجه إليه الكلام لا يتكلم البتة؛ ولذلك وصفها كيليو بأنها «مناجاة مخاطبٍ أبكم»؛ لكن لفظ «المناجاة» ليس مناسباً لأن المخاطب يوجه إليه الكلام دائماً، مع أن كلامه متواضع على إغفاله[19].

والواقع الجوهري في هذا الشكل الروائي هو أنه من المفروض ألا يكون «أنا» نائباً عن القائل البتة، وإن استطاعت قراءة متأنية أن تكشف في الحكاية عن عناصر من السيرة الذاتية. ويحسن سياقة بضعة أمثلة هنا؛ وأولها **مانون ليسكو**، فهذه الرواية يتصدرها نص مكمل يبرر فيه القس بريفو الدواعي إلى نشرها منفصلة عن المجموع المسمّى *Mémoires d'un homme de qualité* (**مذكرات رجل رفيع المنزلة**)، ويشير فيه إلى الروح الذي ينبغي التحلي به لقراءتها، وختمه بوصفه إياها بأنها «رسالة في الأخلاق مختصرة في تمرين»[20]. وتلك من المؤلّف الحقيقي حيلة ماهرة لمحو أثره. عندئذٍ يمكن أن تبدأ الحكاية، بل الحكايتان، لأن هاهنا حاكيين: بطل الكتاب ورونكور (Renoncour)، نَجِيُّه، وهو الذي خاطب القارئ في بداية كلامه وفي آخره بقوله[21]:

«لابدّ أن أنبه هنا القارئ إلى أنني أكتب قصته بعيد سماعها؛

---

(18) ويجد الحكاية من طرفيها ما نصه: «الحاكي، وسيعرف في الوقت المناسب» (ص 1219) و«بلغت هذه الحوليات إلى غايتها. وقد آن الأوان لأن يعترف د. برنارد ريّو (Bernard Rieux) بأنه مؤلّفها» (ص 1566). وراجع فيه أيضاً ص 1471.

(19) راجع في نشأة الرواية وتكوينها والفروق بين النسخ شرح: Roger Quilliot, Pléiade, pp. 1999 sq.

(20) L'abbé Prévost, *Manon Lescaut*, éd. Pocket, p. 27.

(21) في الكتاب المذكور قبل، في ص 29 و34 على التوالي.

فليكن على ثقة ألا شيء أصدق ولا أكثر أمانة مما أحكيه. هذه إذاً حكايته ولن أخلطها إلى نهايتها بما ليس منها».

وقد وفى بوعده لأن المفروض هو أن دي غريّو (Des Grieux) هو الذي يحكي إلى آخر سطر مغامرته لرونّكور، مستمعه الوحيد. ورواية فرومنتان الوحيدة مبنية على الشاكلة نفسها: فابتداء من الفصل الثالث يحكي دومينيك حياته لصديق يتكلم مرة أخرى في آخر العمل. إن الحكاية إذاً واضحة المعالم؛ مما يقوي وحدة المجموع[22]. إذ إنه في الروايتين معاً إذاً حاكيان؛ وفي كل واحدة منهما نسخ بالكتابة لشهادة شفهية، بزعم الروائيين والعهدة عليهما؛ إلا أنه لا أثر لأي فرق أسلوبي بين الحاكيين. وكل شيء في العملين معاً خاضع لوحدة الأسلوب، وهو في آن أسلوب الشخصيات وأسلوب المؤلّف، وهم جميعاً أبناء طبقة اجتماعية واحدة ولهم ثقافة واحدة. لكن لا يكون الأمر كذلك دائماً: فمن شأن «أنا» الذي وقع عليه الاختيار أن يكون مخالفاً جداً للروائي، مع أن القصة بروايته تحكى وعلى طريقته. ومن يكتب بضمير المتكلم رواية شعبية يحظر على نفسه من فوره استعمال ألفاظ عالمة محض أو أدبية صرف وبعض أزمنة الأفعال[23]، ويتسع على عكس ذلك في استعمال بعض

---

(22) هذه هي المواضع المقصودة من: Fromentin, *Dominique*, éd. Guy Sagnes, Pléiade,

الفصل الأول: «نعم أنا بخير - كذا كان يقول لي هذا الذي سآتي بنجواه في الحكاية الشديدة البساطة القليلة الزخرفة التي يمكن قراءتها بعد حين» (ص 369).

الفصل الثاني: «لم أسأله نجواه؛ بل ألقاها إلي.. حكى لي دون تزوير لكن بانفعال شديد هذه القصة..» (ص 397).

الفصل الثامن عشر: «فرغ دومينيك من حكايته. توقف عند آخر كلام قاله بصوت متسرع لأن الرجل في عجلة من أمره» (ص 560).

(23) لاسيما الماضي المنقطع. راجع في هذه المسألة ما سيأتي في ص 317 من هذا الفصل.

سجلات اللغة مما ليس مألوفاً له ولا لقرائه في الأغلب الأعم، ففي سنة 1932 أثار أسلوب سيلين ضجة؛ ويدرك ذلك بمجرد النظر في أول جملة في روايته **رحلة إلى منتهى الليل**، وهي:

ça a débuté comme ça **(بدأ ذلك هكذا)**.

فهذه الجملة، متى انتُزعت من سائر العمل، بدت غير مقبولة لثقل تعاقب الصائتين فيها (في قوله: Ça a) وللتساهل في استعمال لفظ Ça مرتين وليس لهما معنى واحد. لكن الغرض هنا ليس هو الكتابة، لأن الجملة تريد أن تكون كالكلام الشفهي: ذلك أن باردامُو يتكلم، ومبنى كلامه موافق تمام الموافقة لما يفكر فيه ولما يعمله. وفي هذا التناسب بين ذلك العنصر وغيره من عناصر العمل يكمن جمال الأسلوب، وهو أسلوب ثابت متصل إلى الجملة الأخيرة، وهي قوله: «وكفى».

وهنا سنضع الرواية التراسلية[24]. وقد أتينا على ذكر الرسائل في المسرح وفي الرواية؛ لكن هذه الرسائل غير تلك، لأن العمل برمته إنما هو رسائل. وقد يكون الذي كتبها مراسلاً وحيداً كما هو شأن *Les lettres portugaises* **(الرسائل البرتغالية)** (1669) لغِيّوراغ[*]، أو أكثر من واحد كما هو شأن *Julie ou la nouvelle Héloïse* **(جولي أو هيلويز الجديدة)** (1761) لروسو و*Les liaisons dangereuses* **(العلاقات الخطيرة)**[**] (1782) و*Mémoires de deux jeunes mariées* **(مذكرات**

---

(24) في المسائل العامة المتعلّقة بالرواية التراسلية، راجع خاصة: Jean Rousset, «Une forme littéraire: Le roman par lettres,» *Forme et signification*, pp. 65-108.

(*) غِيّوراغ (Gabriel de Guilleragues 1628-1685): قاضٍ وكاتب فرنسي. كان يختلف إلى الأوساط الأدبية في عصره. ترجم الكتاب المذكور هنا، ويقال: هو مؤلفه.

(**) هي الرواية الوحيدة للاكلو (Pierre Choderlos de Laclos 1741-1774): ضابط وكاتب فرنسي. خاب أمله في الجندية فاستحال كاتباً. وفي أسلوب روايته تلك جزالة ودقة؛ ولها أثر كبير في الأدب الروائي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

عروسين شابتين) (1841-1842)، رواية بلزاك الوحيدة المكتوبة في ذلك الشكل. ويتصدر عملَ لاكلو تنبيه من الناشر ومقدمة من المحرر. ويرى الأول الثاني مؤلّفاً إلا أنه إنما يصرح أن له الاختيار والجمع «لأقل قدر من الرسائل التي يتكون منها مجموع المراسلة»، دون أن يسمح لنفسه أن يحذف منها ولا أن يصحح أسلوبها، أو قل أساليبها، لأن التنوع أبرز مزاياها. وتوالت على ذلك الرسائل بلا تعليق، سواء التي كتبها فالمون (Valmont) أو أزولان (Azolan) صيّاده. وكذلك اكتفى بلزاك بالإشارة في مقدمته إلى أنه:

«.. لا ينكر ما كان له من نصيب في تصحيح الرسائل وترتيبها وانتقائها.. إلا أن صنيعه لا يعدو إعداد العمل وإخراجه».

إن التخييل هنا يترجم عن حرص على الواقعية، وهو ما أجاد العبارة عنه روسيه (Rousset) بأنه «تخييل اللاتخييل»[25]. وهل معنى ذلك سوى أن شبكة فعل القول الزمانية الحقيقية (وهي شبكة المؤلّف) تظل ضمنية، وتحل محلّها شبكة زمانية لفعل قول خيالي؛ وتلك هي العلة عند مونتسكيو في نجاح هذا الشكل الروائي؛ قال[26]:

«ينجح هذا النوع من الروايات في المعتاد لأن الذات تصف هي نفسها حالتها الراهنة، وذلك من شأنه أن يقوي الإحساس بالانفعالات تقوية لا تبلغها حكايتها أياً كانت».

و«الذات» هنا هي الشخصيات، إذ «تقول حياتها في الوقت نفسه الذي تعيشها فيه». فالحاضر هنا عند كل شخصية حاضر

---

(25) في ص 75 من المصدر نفسه [وهو ما سماه بارت «الإيهام بالواقع» وريفاتير «وهم المسمّى»].

(26) في ص 67 من المصدر نفسه.

حقيقي، أي حاضر معيش، بمخاطره وحسراته وآماله.

وقد كشف لنا أحد أعمال بوتور، هو *La modification* **(التغير)**، أن الرواية من شأنها أن تكتب بضمير المخاطب. وحسبنا التذكير بالجملة الأولى منه، وهي:

«وضعتَ قدمك إلى اليسار على المزلق النحاسي، وبكتفك اليمنى اجتهدت دون جدوى في دفع الباب المنزلق لينفرج... إلخ».

لإدراك أصالة هذا الأسلوب، وهي أصالة مردها أولاً إلى أنه قلّما يحكى إلى أحد، كائناً حقيقياً كان أو شخصية ما يحدث له؛ وأيضاً إلى أن «أنت» هنا يقتضي «أنا»، أي نائباً لم يُقل لنا البتة عمن ينوب. ومن البداهة أن يُحسب أنه المؤلّف؛ والواقع أن الأمور في الدرس الأسلوبي ليست بتلك البساطة. والظاهر أن بوتور قد أعجبته قيمة ضمير المخاطب العالية. واستعمالها المتكرر الدائم يولّد ضرباً من تحويل الشخصية إلى القارئ فيتقمصها شيئاً فشيئاً؛ وذلك ما يضمن فعالية هذه الطريقة، وهي فعالية لا ينكرها أحد.

وفي الرواية المكتوبة بضمير الغائب، ولعلها أكثر الأشكال انتشاراً، تبدو الشخصيات كأنها مراقَبة؛ فيوصف ظاهرها، وينسخ كلامها، وتذكر أفعالها وكثيراً ما يحكم عليها، وتحكى مغامراتها، وتحلل باستمرار أفكارها ومشاعرها. آية ذلك بداية أي رواية شئت:

«في تلك الليلة الباردة من شباط/ فبراير سنة 1924، على الساعة السابعة، كان رجل يبدو أنه جاوز العقد السادس.. واقفاً على قدم واحدة أمام دكان في ممر لاغلاسيار (La Glacière)، غير بعيد عن شارع أراغو (Arago)[27]».

---

(27) تلك هي الجملة الأولى من: Montherlant, *Les célibataires.*

ويبدو لنا أن المؤلّف يعارض هنا بداية الرواية البلزاكية.

وحل العقدة أيضاً جارٍ على ذلك المهيع، فالكتابة الروائية هنا تقول وقائع يتلقاها القارئ كأنها «معطيات»، لا يُدرى من أعطاها. ويمكن الجزم بأن ضمير الغائب يمحو الضميرين الآخرين، وتلك وظيفته الأصلية. ويجتهد النص في أن يكون لاشخصياً، والنسبة هنا إلى مفهوم اللاشخص، كما قرر معناه بنفنيست[28]. وعلى هذه الشاكلة تكتب الروايات البوليسية وروايات الخيال العلمي، وبالجملة كل الروايات التي تسعى إلى «تغريب» القارئ. ولكن هيهات أن تكون الروايات دوماً كذلك. في كثير من الأحايين يعز على الروائي أن يتوارى خلف شخصياته فيتدخل بصفته مؤلّفاً. ولذلك ينبغي التميز أولاً في الروايات المكتوبة بضمير الغائب بين تلك التي تريد أن تكون «لا شخصية» وتكون كذلك حقاً وتلك التي يكون فيها المقامان، المقام التخييلي الذي هو مقام الشخصيات ومقام فعل القول الذي هو مقام المؤلّف وقارئه (أو قرائه)، شديدي الاختلاط، بحيث يُشْكل إشكالاً كبيراً تعيين مواضع الانتقال من أحدهما إلى الآخر. ومن الممكن، بل من الضروري أن يُدرس كل عمل من هذه الحيثية، وأن ينظر تحت أي صنف يدخل، وهل المؤلّف يتوارى فيه حتى يُنسى أم ينص على حضوره، وهل هو حقاً من الأعمال التخييلية. هذا، وقد يقع للمؤلّف الواحد أن يتغير مذهبه من رواية إلى أخرى؛ ومن شأن المقارنة من هذه الحيثية بين روايتي فلوبير **التربية العاطفية** (نسخة 1845 ونسخة 1869) أن تخرج بفوائد. في الأولى، وكانت مبشِّرة بموهبة عظيمة إلا أنها كثيراً ما تفتقر إلى المهارة، بالَغ الروائي، وعمره إذاك أربع وعشرون سنة، في تدخلاته من أول جملة (وهي: «وصل بطل هذا الكتاب، في صبيحة يوم من

---

(28) راجع ما تقدّم في ص 116 من هذا الكتاب.

تشرين الأول/ أكتوبر، إلى باريس») إلى آخر جملة (وهي: «هنا يرتدي المؤلّف لباسه الأسود ويحَيي الجماعة»). وهذه العشرة الأخيرة قد هيأها المقطع التالي[29]، وفيه إلحاح ثقيل على العلاقات بين المؤلّف والقارئ:

«وعلى ذكر الفرجة، لا تقم بعد من مقعدك، قبل أن أنتهي إلى غاية هذه التي أردت أن أريك هنا، عزيزي القارئ، متأسفاً على إنّك لم تستمتع في رؤيته متعتي في تحريكه، ومتمنياً لك في المستقبل، عندما تحتار في ما تشغل به وقتك، ساعات هنيئة كتلك التي مرت علي عندما كنت أسوّد الأوراق».

وفي العمل كلّه يتدخل المؤلّف، ولو للإقرار بجهله:

«هل سيصبح السيد رونو (Renaud) من الأغنياء؟ لا أدري. هل للسيدة رونو عشيق آخر؟ ذاك ما أجهله»[30].

يتضح أن هذا العمل شخصي إلى حدّ مبالغ فيه، وأنت تعلم ما نريد بالشخصي. وعلى النقيض منه رائعتا المؤلّف الأخريان: **مدام بوفاري**، حيث الإحالات على الكتابة نادرة ومن اللطف بمكان، ولاسيّما **التربية** الثانية، ولا ذكر فيها للمؤلّف ولا للقارئ. والمواضع الوحيدة التي يبدو أن فيها شيئاً من المؤلّف هي المواضع النادرة التي تقع فيها على «ربما» أو «لعل» شاهدين على ضرب من الجهل بشأن الشخصيات. ومع ذلك لا يمكن الجزم؛ ففي المثال الآتي[31]:

«كان آرنو (Arnoux) يحكي نوادر غريبة. وكان فريدريك يشعر بنوع من الانجذاب إلى شخصه (ولعل مرد ذلك إلى مشاكلة عميقة)».

---

(29) Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, éd. du Seuil, pp. 231-232.

(30) المصدر نفسه، ص 283.

(31) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, 2e partie, chap. III, Garnier, p. 173.

و«لعل» هنا قد يكون معناه «لا مراء»؛ فإذا كان معناه «من المحتمل»، أفليس الأصح أن يعزى إلى فريدريك، لأنه يلوم نفسه على ضعفه ويسأل عن سببه؟ فيكون عندئذٍ هنا قول معدول مطلق...

والحلقة الأخيرة ما يسمّى الرواية التاريخية: فهي تعالج الوقائع التاريخية؛ ولعل السبب في كونها رواية لا تاريخاً هو أنها تتصرف تصرفاً واسعاً في وقائع الماضي، ولاسيّما لأنها تضع على لسان الشخصيات كلاماً فتضطر إلى اختراعه. والمؤرخ الحقيقي من حيث هو مؤرخ، لا يريد العبارة إلا عن الحقيقة، فلا يستطيع أن يقتبس سوى ما يدعى الأقوال التاريخية، ولا يسعه ذلك إلا بعد التأكد من أنها قيلت حقاً ونسخت بأمانة تامة؛ فلذلك لا يمكن أن يكون في عمل المؤرخ حوار مطول. ولنقتبس مرة أخرى بنفنيست[32]:

«نعرّف الحكاية التاريخية بأنها صيغة فعل القول التي تنبذ كل صورة لغوية من قبيل «السيرة الذاتية».. والواقع أنه ليس هاهنا حاكٍ.. لا أحد يتكلم هنا، كأن الحوادث تحكي نفسها بنفسها».

ونضيف: .. وكلما بدا أن لا أحد يرتب تعاقبها كانت أكثر واقعية ومصداقية. ونسوق مثالاً على الأسلوب التاريخي صدر كتاب لماتييه، ونصه[33]:

«إن الثورات، الحقيقية التي لا تقتصر على تبديل الأشكال السياسية وموظفي الحكومة، بل تغير المؤسسات وتنقل الملكية، تشق طريقها في خفاء قبل أن تنفجر في وضح النهار متى اتفقت لها

(32) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, «Les relations de temps dans le verbe français,» pp. 239, 241.

(33) Mathiez, *La révolution française*.

المناسبة المواتية. والثورة الفرنسية باغتت بفجاءتها القاهرة أولئك الذين كانوا روادها والمنتفعين منها وأولئك الذين كانوا ضحاياها. وكانت قد تهيأت ببطء طيلة قرن من الزمان ونيف، فخرجت من الفوضى، المتفاقمة يوماً بعد يوم، بين الوقائع والقوانين، بين المؤسسات والعادات، بين الضيق والسعة».

كان المنتجون، وهم عماد الحياة في المجتمع، يزدادون قوة يوماً بعد يوم، لكن الشغل ظلّ نقيصة في عين القانون..

في هذا النص الأزمنة الأربعة المعتاد استعمالها في النصوص التاريخية: فالمضارع (في قوله se bornent وtransforment وdéplacent وcheminent) يعبر هنا عن دوام حوادث كانت متواترة الوقوع، ومن شأنها لذلك أن تقع من جديد؛ والماضي المنقطع (في قوله: surprit وfurent وsortit) ينقلنا إلى الحقبة التي ينوي المؤرخ دراستها؛ والماضي المتصل (في قوله s'est préparée) يعاقبه لأنه ينص على سمة التمام في الحدث المعبر عنه؛ والماضي غير التام (في قوله reposaient وaccroissaient وrestait) يصلح لوصف الحالة الأصلية التي ستغيرها الثورة. وفيه إشارات زمنية مختلفة (منها الظروف (نحو longtemps وavant وpendant وlentement)، والقيمة الدلالية في بعض الأسماء (نحو soudaineté وsiècle وchaque jour) والأفعال (نحو surprit)، والاستعارة في «تشق طريقها») للعبارة عن الفجاءة واستطالة المدّة والتكرار والتدرج.

إن هذا تصنيف للأجناس الحكائية. وأياً ما تكن نقائصه فحسبه أن له مزية لفتنا من جديد إلى العبارة عن الزمان، ولاسيّما إلى استعمال مختلف الأزمنة في الفرنسية. ونحيل القارئ على ما قدمناه، ونكتفي هنا ببضع إشارات. ونبدأ بالمضارع: فهذا زمن قدمنا أن من شأنه أن يستعمل في شبكات زمانية غير شبكة فعل القول؛ يكفي

لذلك أن تدلّ عناصر أخرى، في المقام أو في السياق، على أنه ليس مضارعاً حاضراً. وقد أخطأ بنفنيست في هذا الشأن إذ أقصى هذا الزمن من فعل القول التاريخي، وزاد الطين بلة حاشية وضعها ليُبرر ذلك الإقصاء؛ قال(34):

«لا نتحدث هنا، كما لا يخفى عليك، عن «المضارع التاريخي» الوارد في الأنحاء؛ فإنما هو صنعة أسلوبية».

ذلك أن كل «صنعة أسلوبية» إنما هي أولاً وقبل كل شيء واقع لغوي؛ ولئن دأب النحاة على معالجة هذه الاستعمالات فلتواترها لاسيّما في اللغة الدارجة عندما يكون المراد الحكي. ولعله ينبغي تسميته «المضارع الحكائي»، إلا أنه كثير أيضاً في النصوص التاريخية؛ فتكون العبارة عن الماضي وعن المستقبل بالقياس إليه، ويكون المستقبل عندئذٍ ماضياً بالقياس إلى الحاضر(35).

وكذلك اعتمد بنفنيست على الفرق الذي أقامه بين القصة والخطاب - وهو فرق مفيد جداً في مجالات أخرى - فأقصى من الحكاية التاريخية الماضي المتصل. من الحكاية التاريخية حقاً، ذلك ممكن، لكن لا من كتب التاريخ. ومن قيم هذا الزمن الأصول ما أبرزه سوفاجو(36)، وهي قيمة الماضي التام. إنه الزمن

---

(34) Benveniste, p. 245, n. 1.

(35) مثال ذلك: يوم 29 كانون الأول/ ديسمبر 1775 حدثت القطيعة التي حكاها ديون (d'Eon). نعم ستحدث في كانون الثاني/ يناير 1776 مبادرة إلى إصلاح ذات البين. لكن في شباط/ فبراير انقطع الرجاء (Anne et Claude Manceron, *Beaumarchais, Figaro vivant* (Paris: Dargaud, 1968), p. 126).

(36) Aurélien Sauvageot, *Français écrit, Français parlé* (Paris: Larousse, 1962).

المعبر عن النتائج، زمن الحصيلة. ولذلك يكثر في فصلين[37]. من **تاريخ شارل الثاني عشر**، لاسيّما في الأخير، لأن فولتير حكى بالتفصيل حياة الملك ثم حكم حكماً عاماً على تلك الحياة الفذة. وقيمة الماضي التام هذه قيمة جوهرية؛ ولئن كان الأكثر فيها أن تكون ظاهرة فقد تكون أحياناً مضمرة، كما هي حال معظم المحادثات للدلالة على وثوق العلاقة أو ارتخائها بين واقع ماضٍ حقيقي وحاضر هو حاضرُ فعل القول لأن الكلام حيّ ويجري في الزمان. ويضاف إلى ذلك القيمتان اللتان عرّفهما بنفنيست تعريفاً واضحاً، وهما التمام، أي الكيفية (في نحو: Il est deux heures. nous avons déjeuné) «الساعة الآن الثانية. لقد تغدينا»)، وتكون صورته مطلقة أو مشيرة إلى حدث متقدم، «مقترنة بصور للفعل بسيطة من المرتبة الزمانية نفسها»[38] (Quand il a écrit une lettre, il l'envoie) «كلّما كتب رسالة بعث بها»).

ومن الماضي المتصل إلى الماضي المنقطع تسهل النقلة: فالمسألة هنا هي هل يتعايش هذان الزمنان معاً أم ينافس أحدهما الآخر، وهو الأكثر. وللنظر في المسائل نظرة صائبة ينبغي بادئ ذي بدء ملاحظة هذا الواقع، وهو أن الماضي المنقطع، على كثرة استعماله في اللغة الكتابية، لا دوران له اليوم، على الرغم مما يراه بعضهم[39]، في اللغة المنطوقة. نعم، قد يَستعمل هذا الزمن من شاء، إما لهواً (عشقاً للمعارضة أو تكلفاً للتفخيم) وإما

(37) هما الأول والأخير من: Voltaire, *Histoire de Charles XII*.

(38) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, «Les relations de temps dans le verbe français,» pp. 245-248.

(39) Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 197-207, et Weinrich, *Le temps*, pp. 92 et 300 sq.

لأسباب أخرى (كذكر الحوادث التاريخية في عرْض مثلاً أو في خطبة)، إلا أن ذلك غير كافٍ للجزم بأنه ينتسب إلى «الفرنسية المنطوقة المشتركة». ويترتب على ذلك أمور مهمة. منها أن الماضي المنقطع قد حلّ محلّه في اللغة المنطوقة، لاسيّما في الحكاية، الماضي المتصل؛ وهذا له معانٍ أخر؛ فلذلك كثيراً ما يبدو ملتبساً. والزمنان معاً يتعايشان في اللغة الكتابية وينزع كل واحد منهما إلى الاحتفاظ بخصائصه. لكن غياب الماضي المنقطع من اللغة المنطوقة يثير مسألة تتصل أيضاً بلغة المسرح: ما هي الأزمنة المستعملة في الحوارات المنقولة على حكاية القول، بما أنها أسلوب منطوق غير أنه مكتوب أصلاً، وتنتسب كما قلنا في اصطلاحنا إلى فعل القول التخييلي الواقعي؟ لا يمكن أن يكون الجواب عن هذا السؤال بسيطاً، إذ تدخل في الاعتبار الحقبة ومرتبة الشخصيات الاجتماعية، وتبعاً لذلك سجلات اللغة ورؤية كل مؤلّف لما ينبغي أن يكون عليه الحوار الروائي. ومن يكتب رواية شعبية لا يستقيم له أن يضع في كلام شخصياته شيئاً من الماضي المنقطع لأن أسلوبه سوف ينعت عندئذٍ بالإفراط في «الكتابية». وفي القرن التاسع عشر، وهو عهد نظن أن الماضي المنقطع كان قد انقرض فيه من المحادثة الجارية، كان هذا الزمن كثيراً ما يرد في الحوارات، كحوارات بلزاك، إلا أننا لم نقع عليه في **مدام بوفاري**؛ ولا شكّ في أن الدراسة المتأنية من شأنها أن تُبين أن ذلك الخلاف راجع إلى تصورات مختلفة للجنس.

ويكون الماضي المنقطع، في ما خلا المواضع التي ينقل فيها الكلام على حكاية القول، هو زمن التاريخ والرواية بلا منازع؛ حتى اعترض بعضهم على استعماله لأسباب ما هي من قبيل اللسانيات ولا هي من صميم الأسلوبيات. وقد فضل عليه كوهن (Marcel Cohen)

الماضي المتصل لأنه زمن «الكادحين»، وجزم بارت[40] بأنه «من شعائر الآداب الجميلة من نظام أمني له صلة بتصور أسطوري للكلي خاص بالمجتمع البورجوازي - والرواية نتاجه المتميز». ولندع هذه الاعتبارات: فإفراطها في العموم والانحياز يبطلها؛ ولنشِرْ أولاً إلى أن غياب ذلك الزمن من اللغة المنطوقة يقابله اطراد له وحيوية في الأجناس الحكائية، لاسيّما للعبارة فيها عما هو حكاية بالمعنى الصحيح، أي تعاقب حوادث تجري في الزمان، أياً ما كان ذلك الزمان، لأن الذي يعيّنه هو السياق والمقام المسمّى مقام التخييل. وسواء حكى الروائي نشأة الكون أم تصور ما سيكون عليه العالم بعده بقرنين أو ثلاثة، فلا مناص من أن تقع على مجموعة من أزمنة الماضي المنقطع ملزوزاً في قرن مع الماضي غير التام لذكر تعاقب الوقائع في حقبة بعينها. ويفهم من ذلك أن الاصطلاح غير مناسب: فلئن كان الماضي المنقطع بطبيعته بسيطاً فهو لا يعبر دائماً عن الماضي. أما الحدث الذي يدلّ عليه فقد نُعت بأنه حدثٌ نقطة؛ وتلك عبارة كثيراً ما أسيء فهمها. وليس هذا حدثاً جارياً مفاجئاً، بل هو حدث منظور إليه برمته، كيفما كانت مدته. وقد أصاب بارت[41] إذ أشار إلى «أنه يستدعي جرياناً، أي إدراكاً للحكاية». واستعماله وثيق الصلة باستعمال الضمائر لأنه زمن الحكاية بلا منازع: فهو كثير جداً في ضمير الغائب، قليل في ضمير المتكلم منعدم أو شبه منعدم في ضمير المخاطب من جهة أن المناسبة قلّما تتفق لتحكي لأحد ما وقع له[42]. أما الماضي غير التام فزمن الوصف

(40) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, pp. 46, 48, 51.

(41) المصدر نفسه، ص 47.

(42) Pierre Larthomas, «Note sur l'emploi des temps dans Le neveu de Rameau,» [*Travaux de linguistique et de littérature*] *Tralili*, vol. XVIII, Strasbourg, pp. 387-394.

بلا منازع؛ ومن شأنه، متى ذُكر تاريخٌ حديث نسبياً، أن يحلّ محل الماضي المنقطع في الحكاية؛ وكثيراً ما يصفه بعضهم عندئذ بأنه «تصويري»[43]، لتقديرهم أن له ميزة ليست للزمن المعتاد في الحكاية. ولنذكّر في الختام بأن رواية **الغريب** أدهشت النقد في تموز/ يوليو 1942 بأصالة أسلوبها، ولاسيّما بالاستعمال المنتظم للماضي المتصل في الحكاية. وهذا العمل نفيس حقاً لمن أراد فهم قيمة هذا الزمن الأصلية[44].

وبعد إيراد تلك الإشارات يمكننا أن نسأل مم تكون الرواية وما العناصر التي نجدها فيها. وقد أجاب فلوبير جواباً غير مباشر عن هذا السؤال إذ قال[45]:

«الكاتب على الحقيقة هو الذي من شأنه، دون الخروج عن الموضوع الواحد، أن يضع، في عشرة أجزاء أو في ثلاث صفحات، حكياً ووصفاً وتحليلاً وحواراً».

في هذا الكلام، في آن، تمييز للرواية من القصة القصيرة بطول تلك وقصر هذه، وإشارة إلى أن المواضيع المطروقة من شأنها التنوع، شريطة ألا يعزب عن ذهن الروائي النوع الذي

---

(43) راجع في هذه المسألة خاصة مقالة: Lucien Victor, «Observations sur un emploi de l'imparfait de l'indicatif en prose narrative,» (*Mélanges Larthomas*, pp. 491-509),

ومقالة: Charles Muller, «L'imparfait pittoresque».

(44) راجع خاصة: Jean Paul Sartre, «Explication de L'étranger,» dans: *Situations*, I (Paris: Gallimard, [s. d.]); Weinrich, *Le temps* (Paris: Seuil, 1979), pp. 308 sq., et J. -M. Adam et M. Noël, «Variations énonciatrices. Aspects de la genèse du style de L'étranger,» *Langages*, no. 16 (Juin 1995), pp. 64-84.

(45) Flaubert, *Notes de voyage*, éd. Conard, t. II, p. 363.

اختاره. ويذكّرنا هذا بما كان يعنى به هوغو[46] إذ عرّف الأسلوب بأنه «عمق الموضوع مدفوعاً دوماً إلى السطح». وبالنظر إلى هذا البحث الدائم عن الوحدة عند أعلام الكتاب، تدخل - على ما يعتقد فلوبير - أربعة عناصر في تأليف الرواية، وتعقيدُ العلاقات القائمة في ما بينها هو الذي يميز كل عمل عن غيره. ونقتصر هنا على بضع ملاحظات.

ونبدأ بالحكي. ذلك أن الرواية، تقليدية كانت أو «جديدة»، يقرأها القارئ الساذج (بالمعنى المدحي لا القدحي، أي الفطري) في المعتاد «للقصة». وهذه القصة تقتضي حالة أولية تُغيرها مجموعة متتالية من الدخائل[*] فتنتهي إلى حلّ العقدة. ولذلك يحرص الروائي على تعريف العناصر المكانية والزمانية في حبكته وبداية تقليدية مثل:

«كان ذلك في ميغارا (Mégara)، أحد أرباض قرطاجة، في بستان هملقار»؛

حيث يكفي ذكر هملقار[**] ليعيّن القارئ المتمرس موقع القصة في الزمان. ومن ذلك حرص بلزاك، في آخر صفحة في الأكثر، كما هي الحال في Le cabinet des antiques (مكتب العاديات)، على

---

(46) Victor Hugo, *Le tas de pierres* (1884-1889), *Oeuvres complètes*, club du livre, t. V, p. 991.

(*) الدخيلة مقابل Episode. «والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة» (**فن الشعر**، ص 33). والدخيلة لغة (والجمع دخائل) «جزء من المسرحية بين (Epi) دخولين (Eisodoi) (*Le petit Robert*, s. v.)»؛ واصطلاحاً حدث عارض متصل بالحدث الرئيس في الرواية أو غيرها.

(**) هملقار زعيم قرطاجي (290-229 قبل الميلاد). لقّب «بَرْقا»، أي الصاعقة؛ وهو أبو هنيبعل. قهر الرومان في صقلية، واحتل جنوبي إسبانيا سنة 237 قبل الميلاد. وتلك بداية رواية فلوبير **سالامبو** (*Salammbô*).

تعيين مصير شخصياته. وبذلك تدرك العناية التي أولاها النقد الحديث لهذه «المداخل» و«المخارج». ومن شأن دراسة لرواية **مدام بوفاري** أن تخرج بفوائد مهمة في هذا الصدد. إن الجملتان الأولى والأخيرة منها تتعارضان وتتلاقيان في آن، لأن الأولى تعلن دخول شارل إلى قاعة الدرس وبداية الرواية:

«كنا في الدرس؛ فدخل المدير، يتبعه «جديد» بلباس البورجوازي وصبي المدرسة يحمل قمطراً كبيراً»؛

وتخبر الثانية بفوز السيد هوميه، بعد وفاة شارل:

«حصل بالأمس القريب على وسام الشرف».

ولنشر أولاً إلى المقابلة بين الضمائر. من البيّن في الجملة الأولى أن الضمير «نحن» (في «كنا») يتضمن المؤلّف نفسه ويوحي بأن الرواية، إن لم تكن من قبيل السيرة الذاتية، فمن النوع المسمّى رواية «التنشئة». وهذا كلّه باطل، لأن «نحن» سيزول قبل نهاية الفصل الثالث، بعد استعمال أخير يبرر زواله:

«ولعله اليوم من المستحيل على أي واحد منا أن يتذكر عنه شيئاً»[47]؛

وهي جملة فيها جرأة كبيرة، ينقضها ما يأتي بعدها لأنها توسع للروائي في تنظيم شبيبة شارل وحكايتها كما يحلو له. ومنذئذٍ ستكتب الرواية إلى نهايتها بضمير الغائب. لكن تينك الجملتين لئن كانتا متناقضتين هنا فهُما متفقتان في الزمان: ذلك

(47) في ص 9 من نشرة Gothot-Mersch.

أن **الأولى** تفيد أن شارل معاصر للمؤلّف، وأنه أسن منه، وتعيّن السياق؛ وأن **الثانية** يشير الفعل المنصرف فيها إلى الماضي القريب (في قوله Il vient de recevoir) إلى أن هومي حيّ يرزق وأن القارئ على ذلك العهد قد يصادفه في الشارع؛ وفي ذلك إشارة إلى أن ذلك العمل معاصر. إن الحدث برمته يقع بين ذينك الزمانين؛ ولا شيء يمنع هذه الرواية من أن يكون لها، عوض عنوانها، عنوان رواية موباسان **حياة**(*). وقد ذكر بروست في مقالة له[48] أن فلوبير «ماهر في الإيحاء بالزمان». وليس من التنقيص من قيمته في شيء أن نشير - وقد تقدّم ذلك - إلى أن اللغة مطواع للحكاية، لأن هذه أولاً وقبل كل شيء تعاقب واتصال.

أما العبارة عن المتزامن فعويصة؛ وقد قدمنا[49] أنها تثير مسألة الوصف. ولنشر على التو إلى أنه قد يتفق لنا في المحادثة أو في الرسالة أن نحكي، لكننا لا نكاد نصف البتة. وإذا دعتنا دواع تربوية أو تجارية أو غيرها إلى الوصف تحوّل ما كان مبادلة حيةً فصار عرضاً، وهو عرض لم يبْقَ فيه من خصائص فن المحادثة شيء. وفي معظم الأحايين نقتصر على نعت منظر بأنه جميل، وأنه تبعاً لذلك «لا يوصف». ويستعمل الروائيون تلك

(*) غي دو موباسان (Guy de Maupassant 1850-1888): كاتب فرنسي. من تلامذة فلوبير؛ عنه أخذ مبادئ الجمالية الواقعية. له ست روايات (منها **حياة** (*Une vie*)) وقريب من ثلاثمئة قصة قصيرة؛ وهو أشهر أعلامها في الأدب الفرنسي. وأصيب في عقله؛ فاستشفى ثمانية عشر شهراً؛ وتوفي.

(48) «A propos du style de Flaubert,» dans: Marcel Proust, *Chroniques* (Paris: Gallimard, 1928), p. 25.

(49) في صدر الفصل السابع من الجزء الأول. وفي الوصف راجع خاصة مؤلّفات هامون، لاسيّما: Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris: Hachette, 1995), et *La description littéraire* (Paris: Macula, 1991).

العبارة وما في معناها فيشيرون بها إلى ضجرهم[50]، كأنهم يرون الوصف شراً لابدّ منه. وهذا الضجر كثيراً ما يشاطرهم إياه القارئ: فمن قرأ *Les misérables* (**البؤساء**) ولم يَهُمّ بأن «يقفز»، كما قال جيونو، على بضع صفحات، تمسكاً بالحكاية دون ما سواها؟ ولم يطاوع جينيت نفسه إلى ذلك، بل كتب عن **مدام بوفاري** هذه الجملة المبينة[51]:

«.. توتر مأسوي مع ذلك شديد تكسره أوصاف إلى الطول ما هي بديعة المجانية».

وفي «بديعة» نوعُ تقويم لاستعماله «المجانية» لأنه لفظ مزعج. ومن البينِّ أن لا شيء «مجانيّ» في روايات فلوبير، لاسيّما الأوصاف أو السمات الوصفية. وقد يبدو من الوهلة الأولى كأن بعض التفاصيل اختير من غير سبب ظاهر؛ ثم يأتي تعليلها في ما بعد. آية ذلك أن المشهد المؤلم بين السيدة بوفاري والموثق، في آخر صفحات الكتاب، يكتسب به قول المؤلّف: «على حافة أرض معشبة يزينها تمثال الحب، واضعاً أصبعاً على الفم»[52]، قيمة ثانية ليست وصفية صرفاً. إنك ترى أن «كل شيء متماسك»، كالعادة، في كبريات الأعمال».

والأوصاف عنصر جوهري في الكتابة التاريخية أو الروائية؛ وقد كانت البلاغة القديمة تكتفي بتصنيفها بحسب طبيعة العناصر الموصوفة.

---

(50) وهو ضجر كثيراً ما يعبر عنه مؤلّفون شديدو الاختلاف (جول رونار وأراغون مثلاً).

(51) Gérard Genette, «Silences de Flaubert,» *Figures*, p. 234.

(52) الاقتباسان على التوالي في نشرة: Gothot-Mersch, III, 7, pp. 307-310; II, 1, p. 73.

وقد كتب فلوبير في رسالة تاريخها 23/ 12/ 1862 إلى سانت بوف: «ليس في كتابي البتة وصف منعزل، مجاني؛ كلها في خدمة شخصياتي ولها تأثير بعيد أو قريب في الحدث».

وهذا فونتانييه مثلاً قد ميز، في «الصور الفكرية بالبسط»[53]، بين وصف المكان ووصف الزمان ووصف الهيئة والصفة. أما النقد الحديث فتجاوز هذا التقسيم البدائي واجتهد في استنباط قواعد عامة أو في ضبط استعمالات خاصة، لاسيّما عند بلزاك وفلوبير وزولا[*]. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أمرين أو ثلاثة.

وأول ذلك ضرورة تمييز السمة الوصفية من الوصف. إن السمة (أي العلامة[**]) بطبيعتها موجزة، لا تقطع جريان الحكاية، بل تبررها وكأنها تكثفها، كما تشهد على ذلك الأمثلة الثلاثة الآتية. الأولان عن شاتوبريان، يذكر معارك المهاجرين[54]:

«وبعد ذلك بأربعة أيام كانوا يلتقطون وسط حقول القمح جنوداً كانوا يُحتضرون تحت أشعة الشمس على سنابل داستها الأقدام، مضطجعين ملتصقاً بعضهم ببعض بالدم. وكان الدود بعد يعلق بجروح الجثث المتعفنة»؛

وبعيد ذلك:

«كان الفرنسيون يتذكرون عامَي 1793 و1794، بينما كانت الثيران ترفض الجواز من طرق مبلطة تنفرها منها رائحة الدم».

---

(53) Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1968), pp. 422-429.

(*) إميل زولا (Emile Zola 1840-1902): روائي فرنسي. كان همه إقامة أدب مبني على العلم، وعلى منهج الملاحظة القائم على التجربة، فألف مجموعة روايات صور فيها المجتمع على عهد الإمبراطورية الثانية. ولذلك سمي مذهبه في الأدب بالطبيعي، لأنه شخص في رواياته الناس وتأثير الوسط فيهم.

(**) في المتن Le trait (comme l'indique la métaphore sous-jacente) (السمة (كما تشير إلى ذلك الاستعارة الثاوية فيه)). وليس في لفظ «السمة» استعارة. أما لفظ Trait فمن معانيه الخط (في الرسم)، وهو مناسب في هذا المقام؛ ومن معانيه أيضاً السهم، وهو مناسب أيضاً (حتى في العربية، تقول: رماه بسهامه، أي وصفه بسوء).

(54) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.

إن السمة الوصفية في الجملة الأخيرة توضح السياق وتبرره. وعلى نحو مختلف ذكر فلوبير[55] ما كان يراه شارل في إحدى زياراته إلى برتو (Bertaux):

«كان النهار يهبط من المدفأة، فيَلين سخام اللوح، ويزرقّ الرماد البارد».

وما كان شارل بقادر على أن يصف ما يراه بمثل هذا الوصف: فقد قيل لنا في ما بعد: «محادثته مسطحة كقارعة الطريق»[56]. إن المؤلّف هو الذي يتخيله رائياً ويخبر في الوقت نفسه بأن إيما (Emma) بدت لشارل في منظر شاعري رغّبه فيها.

فلا يفتك أن المحكي والموصوف في هذه الإشارات البديعة بينهما عروة لا انفصام لها. وليس كذلك الوصف بالمعنى الصحيح، إذ يمكن تعريفه بأنه «مجموعة غير منتهية من السمات الوصفية»: «مجموعة» لأنها متى أُحكمت صناعتها انتظمت وانبنت؛ لكنها «غير منتهية» لأن الروائي له أو في وسعه دائماً أن يزيد فيها سمة أخرى، لصفة مثلاً قضى أو قد يقضي أنها ناقصة. والآن إذ ميزنا الوصف من السمة نشير على التو إلى أن السمات الوصفية لابدّ منها. وقد يقع على العكس ألا تكون أوصاف حقيقية بالمعنى الصحيح. وبذلك تتأتى قسمة للأعمال الروائية بسيطة قد لا تخلو من منفعة: من جهة أعمال ستاندال (Stendhal) لأن السمات الوصفية وحدها تعضد فيها الحكاية، ومن جهة أخرى أعمال بلزاك لأن الأوصاف فيها منظمة بعناية لأن

(55) Flaubert, *Madame Bovary*, I, 3, éd. Gothot-Mersch, p. 23.

(56) المصدر نفسه، I، 7، ص 42.

أكثرها تبرير لتقلبات الحبكة. ويكون فلوبير بينهما لأنه يستعمل في آن سمات وصفية كتلك التي اقتبسناها عنه وأوصافاً أشد اتصالاً وأبلغ إحكاماً، كوصفه قبعة شارل أو كعكة عرسه[57].

وقد ينفع تصنيف آخر، يتناول هذه المرة العناصر الكتابية ودرجة صدقها ودقة المجموع. ويمكن هنا أيضاً، تيسيراً للتحليل، أن نميز بين ثلاثة أنواع من الوصف:

- وصف صادق؛ وهو صادق لأن ما رآه المؤلف من شأن القارئ أن يراه. وقد وصف بودلير[58]، في غير الجنس الروائي، عين الفتوة، وكان له الحرية في تنظيم وصفه كما شاء، لكن شريطة أن يسجل بدقة ما كان يراه. وكان فلوبير مضطراً إلى مثل ذلك عندما اكتشف روان من الساحل[59].

- ووصف كأنه ابتداع للعناصر الموصوفة: فهاهنا يبتدع النص مسمياته. مثال ذلك فلوبير: فقد وصف الغرفة التي تُكن غراميات إيما وليون (Léon)، وكان له كامل الحرية في أن يضع على المدفأة، بين شمعدانين، «قوقعتين ورديتين كبيرتين يسمع فيهما صوت البحر»[60].

- وبينهما، كما تعلم، أوصاف يمكن نعتها بالمختلطة لأنها في

---

(57) المصدر نفسه، على التوالي I، الفصل الرابع، ص 4 و30.

(58) Baudelaire, «Salon de 1845,» *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. II, pp. 358-360.

(59) Flaubert, *Madame Bovary*, III, 5, p. 268.

وراجع في هذا النص: P. Larthomas, «Yonville et Rouen, deux descriptions de Flaubert,» *Mélanges* Jeanne Lods, pp. 834-844.

(60) في III، 5، ص 270.

آن صادقة كاذبة؛ بل تبدو السمات الوصفية أحياناً أصدق لعلم المؤلف أنها كذب. ويستحق وصف يونفيل، في هذا الصدد، أن يدرس: فالقرية التي تقطنها إيما ليست هي ري[61]، والإشارات الواصفة لخطتها في الفقرة الأولى كاذبة، والوصف برمته شديد القدح: فهي قرية نورمندية لا يتغير فيها شيء، وكل شيء فيها يتعفن مثل «أجنة الصيدلي. في كحولها العكر»؛ هي يونفيل موصوفة لا للقارئ ولا بعينه، بل كما ستراها إيما فتكرهها.

والنصوص المقتبسة من أبرع ما يكون، إلا أنه لا ينبغي أن تخفي المصاعب الملازمة لهذا العنصر في الكتابة الروائية: فهي تضجر المؤلفين وتفت عضدهم، ويعاديها النقاد عداء تتفاوت أسبابه، وكثيراً ما يتثاءب لها القارئ مللاً. وهذا شاتوبريان ذكر كومبور (Combourg) وأضاف هذا التعليق السوداوي[62]:

> «لو أخذ رسام ريشته واعتمد هذا الوصف المفرط في الطول، فهل ستخط يده صورة تشبه هذه القلعة؟ لا أظن ذلك؛ ومع ذلك ترى ذاكرتي الشيء كأنه نصب عيني؛ فقِسْ على ذلك، في الأشياء المادية، عجز الكلام وقدرة الذكرى».

ولئن كانت الرواية في القرن التاسع عشر، خلافاً للقرون السالفة، وصفية في جوهرها فليس ذلك بالمطلق: فهذا لوستو كان يعلم لوسيان حرفته الجديدة فقال له[63]:

> «أنت تشرح، بينما يخرج في أيامنا هذه أدب يفرط في الحوار

---

(61) في مسألة ري (Ry) هذه راجع مقدمة السيدة Gothot-Mersch، ص VIII.

(62) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Levaillant, 1re partie, livre II, p. 65.

(63) كلام لوستو (Lousteau) ولوسيان (Lucien) في: Balzac, *Illusions perdues*, *La comédie humaine*, Pléiade, t. V, p. 443.

(أيسر الأشكال الأدبية) وفي أوصاف تغني عن التفكير».

ولا يخفى عليك أن هذا التنديد المضاعف يعزى إلى الشخصية لا إلى المؤلّف؛ إلا أنه من البيّن أن النقاد منذ سنة 1850 إلى أيامنا هذه، انكبوا على الوصف التقليدي أكثر فأكثر. ونذكر منهم هنا أندريه بروتون وكلود سيمون: ذلك أن الأول اقتبس، في بداية «بيان السوريالية» (1924)، صفحة من **جريمة وعقاب** تصف الغرفة التي ستقع فيها الجريمة، فشجبها لأنها عنده ليست سوى «ركام من صور تزين الجداول»[64]؛ وأن الثاني مدرك تمام الإدراك أن تلك الطرائق الوصفية قد بليت، فبرر الوصف بتصوره للعالم، وأتى بطرائق جديدة، أو قل بأسلوب جديد.

لكن المؤلّف والقارئ لا مندوحة لهما من التسلسل الملازم لكل قول، ولا من كون كل مجموعة من السمات الوصفية من شأنها أن «تتصل.. إلى ما لا نهاية أو يكاد»[65]، ولا من كون الرواية، كما قال كورنايّ مقابلاً إياها بالمسرح، «لا ترُي شيئاً». وإذا بلغ اليأس بالكاتب مبلغاً كان آخر ملاذ له الصورة، أي الضوئية. فقد أدرج بروتون في Nadja (نادجا) (1928)[66] صوراً ضوئية كثيرة جنبته طريقة في الكتابة يراها في آن مرهقة غير مجدية. ويتبين بذلك أيضاً أن القصص المصورة يمكن تعريفها بأنها رواية استطاعت أخيراً أن

---

(64) André Breton, «Manifeste du surréalisme,» *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, pp. 303-346,

والاقتباس في ص 314.

(65) Claude Simon, *Leçon de choses*, éd. Minuit, p. 10.

(66) André Breton, «Nadja,» *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, pp. 645-753,

«الغرض من الصور الضوئية الكثيرة حذف الوصف» (ص 645).

«تْري». وتلك علة نجاحها؛ وفيها أيضاً حدودها.

ونقول كلمة في التحليل، ثالث العناصر التي ذكرها فلوبير. ونعود مرة أخرى إلى «بيان السوريالية» لقراءة صفحتين عُقدتا لخصائص الشخصيات، ولاسيّما هذه الأسطر منهما[67]:

«هذه العادة المتمكنة، أعني قياس المجهول على المعلوم، على القابل للتصنيف، قد تهدهد الأدمغة. والرغبة في التحليل تغلب على العواطف. ويثمر ذلك عروضاً طويلة لا تستمد قدرتها على الإقناع إلا من غرابتها نفسها، ولا تخدع القارئ إلا باستعمال ألفاظ مجردة، لم يُحكم بعد تعريفها».

وتشير حاشية مقتضبة إلى أن المقصود هنا باريس(*) وبروست. ولنترك الكلام على باريس لأن المقام لا يتسع له؛ ولنشِرْ في صدد بروست إلى أن هذا الهجوم عليه يبدو ظالماً مشتطاً: «ذلك أن التحليل النفسي في «البحث»، على لطفه ودقته، يكون دائماً في مقام، أي خاضعاً للجنس الأدبي المختار. واعتبر ذلك بالمقطع البديع الذي ذُكر فيه الشعور الدفين بأننا قد رأينا من قبل ما نراه في الواقع لأول مرة[68]. نعم، قد اجتهد بروست في تفسير ما ليس له تفسير عقلي، فأتى بعدد من النظريات؛ غير أن الجمل الاستفهامية التي تعبر عنها لا يؤتى لها بجواب، لأنه ما من جواب، وهو ما

---

(67) Breton, «Manifeste du surréalisme,» p. 315.

(*) باريس (Maurice Barrès 1862-1923): كاتب وسياسي فرنسي. كان الناطق باسم التقاليد القومية والقيم المسيحية.

(68) Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, t. I, pp. 717-719.

يبدو (و«يبدو» فحسب) أن الأشجار تقوله، فظلت محتفظة بسرها. ولم يحلِّل قلق الشخصية الشديد وأساها، بل صيغا صياغةً مسرحيةً، أو قل «صيغا صياغة روائية»(*). إن هذا القلق وذاك الأسى لا ينفصلان في النص عن المعطيات المكانية والزمانية، لأن السيارة تأخذ الحاكي بعيداً عما كان يظن أنه «وحده الحقيقة». وهنا أيضاً كل شيء متماسك، وتلك حال كل عمل عظيم».

بالعودة إلى انتقادات بروتون، ينبغي الإقرار معه بأن «الرغبة في التحليل تغلب على العواطف»، في الأغلب الأعم، لاسيّما في الروايات المكتوبة بضمير الغائب. ولكن، هنا أيضاً كثيراً ما يلاحظ تطور ملموس عند المؤلّف الواحد؛ ومقارنة نسختي «التربية» مفيدة في هذا الصدد. وفي الأولى صفحات برمتها اجتهد فيها فلوبير في تعريف طباع الشخصيات (وكثيراً ما يكون ذلك بلطف ودقة)؛ إلا أن الألفاظ فيها شيء من التعالم والتجريد، و«لمّا يُحكَم تعريفها»، كما قال بروتون؛ فقد ميز «الحياة الوضعية» من «الحياة التأملية»؛ وأتى فيها على ذكر «الأنانية الروحية» و«التوريث النفسي» و«الإلهام المتزامن» و«التعصب»(69)، وكلها ألفاظ وعبارات تُشتَمّ منها رائحة الرسائل الموضوعة في علم النفس، ولم يبْقَ لها أثر في النسخة

(*) في المتن Plutôt romanisées, si l'on veut éviter le mot romancées qui a un tout autre sens et une connotation volontiers péjorative.

فاللفظ الأخير (Romancées) هو الذي يؤدي في المعتاد المعنى الذي أراده المؤلّف، إلا أنه «يريد أن يتجنبه لأن له معنى آخر ولأن فيه معنى متداعياً قدحياً بيّناً»؛ فاستبدل به اللفظ الثاني (Romanisées)، وليس هذا معناه؛ بل معناه «رومن» (كما تقول عرّب وهوّد ونصر ومجسّ)، أي أضفى (على الشيء) صفات روما القديمة. وقد توسع فيه المؤلّف كما ترى. ولعل قولنا «صاغه صياغة روائية» يفي بالغرض.

(69) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, éd. Seuil, pp. 57, 252 et 205.

الثانية لأن ألفاظ المشاعر فيها بسيطة عن قصد، بل ركيكة؛ والتحليل فيها تابع للحكاية ويقتصر على إشارات مقتضبة. ويمكن الحديث هنا، بإزاء السمات الوصفية أو الحكائية، عن «السمات التحليلية»، ووظيفتها الشروع في نظر عقلي يدعى القارئ إلى مواصلته باللجوء إلى السياق والمقام وتجربته الداخلية الخاصة. وكثيراً ما يَجبُر الروائي، في الرواية التقليدية، ركاكة الألفاظ وندرة بعض الاستعمالات بتركيب ألفاظ بعضها مع بعض: فقد وصف موباسان رجلاً من الطبقة الراقية بأنه يقضي حياته في نوع من «الضجر المرح»، والمحادثة الفرنسية بأنها «مبتذلة أنيقة»[70]. وفي ذلك ما يغني عن إنشاء مسهب، إذ تكفي صورة بيانية بسيطة (هي الطباق) لإبراز تعقيد النفس البشرية وتناقضاتها.

بقي العنصر الرابع، وهو الحوار. وقد تقدّم[71] أنه عند لوستو «أيسر الأشكال الأدبية». ونطلق هنا «الحوار» بمعنى واسع ليشمل جميع الطرائق التي يستعملها الروائي لنقل كلام الشخصيات أو أفكارها كما ستراه. ولنشر هنا أيضاً إلى أن نظريات فلوبير وأعماله ستكون لنا نعم العون: ذلك أن هذا الروائي قد نظر في المسائل الجوهرية، تلك التي تتصل بإدماج الحوار في اللحمة الروائية، وموقع الحوار فيها ومقداره، والاختيار بين أنماط نقل الكلام الثلاثة: حكاية القول والعدول والعدول المطلق. وفي هذا الأخير كان فلوبير يتردد ويصحح ما كتبه؛ يشهد على ذلك اقتباسان[72]:

---

(70) الاقتباس الثاني في: Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, I, 1, p. 989 de l'édition d'A. -M. Schmidt, *Romans*, Albin Michel.

(71) انظر ص 327 من هذا الفصل.

(72) وردا في: Charles Carlut, *La correspondance de Flaubert* (Paris: Nizet, 1968), pp. 408 et 409.

«.. عندي فقرة انتقالية.. يجب إعادة كتابتها لإفراطها في الطول. وهي حوار على حكاية القول لابدّ من رده إلى العدول المطلق»؛

وفي رسالة إلى كاتب آخر:

«.. تستكثر أحياناً من الحوار وقد تغنيك ثلاثة أسطر من القول المعدول عن صفحة كاملة من المحادثة».

يستفاد من هذا أن القول المعدول ينفع في تلخيص الكلام. لكننا سنتخذ مثالاً جملة بسيطة لتمييز الأقوال الثلاثة تمييزاً بيِّناً، نأخذها عن «التربية العاطفية»[73]:

عاد الخادم. «السيدة كانت على وشك استقبال السيد» (Le domestique revint. «Madame allait recevoir Monsieur»).

يمكن تحويل ذلك كما يأتي:

عاد الخادم وقال إن السيدة كانت على وشك استقبال السيد (Le domestique revint et dit que Madame allait recevoir Monsieur).

عاد الخادم: «السيدة على وشك استقبال السيد» (Le domestique revint: «Madame va recevoir Monsieur»).

عَيب أولى هاتين الجملتين الفرنسيتين التعليق (بلفظ Que) وفعل إخباري (Dit) لا نكتة فيه. ولهذا استغنى عنه فلوبير، فلمَ لم يختر الجملة الثانية، وهي على حكاية القول، وصيغة الفعل فيها

---

(73) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, 2e partie, VI, Garnier, p. 257.

أقصر، وتحكي الكلام كما قيل؟ يبدو لنا من اليسير الجواب عن هذا السؤال: ففي استعمال حكاية القول تغيير للشبكة الزمانية، وانتقال من شبكة التخييل إلى الشبكة التخييلية الواقعية التي تدلّ عليها حكاية القول تماماً كما قاله صاحبه. ويُستعمل هذا التغيير في المعتاد إذا كان ثمة قطيعة، ولا شيء يدعو إليه في تلك الجملة، لأنها ليست مرحلة حاسمة في الحكاية.

تلك إذاً جملة مسائل القول المعدول العامة، هذا القول المعدول الذي عرفه بنفنيست[74] بأنه .. نمط ثالث من أفعال القول يؤتى فيه بالخطاب على أنه حدث من الأحداث ثم ينقل إلى مرتبة القصة.

وفي ذلك تقويم للقسمة القاطعة التي أقامها هذا اللساني بين القصة والخطاب، ومِن أَسفٍ أنه لم يفسَح له في المدّة ليقول أكثر من ذلك. وقد وُضعت في مسألة هذه الأنماط الثلاثة مجلدات ومجلدات. ولعله يكفينا هنا بضع إشارات إلى استعمالها الأسلوبي، لاسيّما عند فلوبير.

مزية حكاية القول، في الأعمال التي تحرص حرصاً شديداً على الواقعية، أنها تقتبس كلام الشخصيات كما تلفظت به. وعندما يستعملها الروائي تعترض سبيله بضعة عوائق، أولها مسألة إدماج تلك العناصر في لحمة الحكاية. ومن شأنه أن يحلها إما بالإشارة في كل مرة إلى اسم المتكلم، وهي الحال في المسرحيات[75]، وإما باستعمال أفعال إخبارية قد يُضجر تكرارها، وإما باستعمال الشرطات. وأياً ما كانت طريقة الإدماج فحكاية القول تقتضي تغييراً في الشبكة

(74) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 242.

(75) وقد فعل ذلك فلوبير في بعض مقاطع النسخة الأولى من: *L'éducation sentimentale.*

الزمانية قد لا يراه القارئ ضرورياً. وإذا أضفت إلى ذلك أنه من الصعب حصره لأن له امتداداً وإيقاعاً خاصين، وأنه قد يبطئ وتيرة العمل العامة، أدركت لماذا لا يأتي فلوبير البتة أو إلا لماماً بحوارات مطولة، بل في أغلب الأحايين بردود بسيطة، متكلاً على السياق لإكسابها قيمة تعبيرية.

ومزية النمطين الآخرين الحفاظ على الشبكة الزمانية الثانية (وإن شئت قل: التخييلية)، شبكة الحكاية. ومن شأنهما أن يختصرا كلام الشخصيات وما يجول في خاطرها؛ غير أن القول المعدول يقتضي التعليق بعنصر إخباري، مما يؤدي في الأغلب إلى الجري على قواعد مطابقة الأزمنة، وزوال حكمي الاستفهام والتعجب إذ يصير كل شيء إثباتاً، إيجاباً أو نفياً. وذلك هو السبب في أن فلوبير قلّما استعمل القول المعدول، بل كان يفضل عليه القول المعدول المطلق لأنه - كما تدلّ على ذلك صفة المطلق - يدمَج في النص من غير تقييد، ويظل التعليق ضمنياً، وفي الوسع المحافظة على أحكام حكاية القول. ولابدّ من الإشارة هنا إلى أمر يميز الفرنسية عن بعض الألسن، كالألمانية[76]: ذلك أن نقل الأزمنة الذي يقتضيه القول المعدول يجعل النص ملتبساً، كما في هذا المقطع[77]:

«ما الذي حدث؟»

- قُضي علي!»

كان عليه أن يدفع في اليوم نفسه.. ثمانية عشر ألف فرنك أقرضه إياها المدعو فانروا (Vanneroy).

«هذه كارثة لا توصف».

---

(76) Malblanc, *Stylistique de l'allemand*, Didier.

(77) *L'éducation sentimentale*, 2e partie, III, Garnier, p. 181.

ما هذه الجملة الوسطى؟ أحكاية هي أم قول؟ بل قول، كما تشهد على ذلك الردود المنقولة على حكاية القول. لكن الحكاية في الوقت نفسه تتقدم؛ وفلوبير مدرك لهذه الوظيفة المضاعفة في النص؛ وذلك ما فطن إليه بروست(78) عندما أشار إلى أن:

«.. هذا الماضي غير التام المطّرد، المؤلَّف جزء منه من كلام الشخصيات، ينقله فلوبير في المعتاد على حكاية القول، لينصهر مع ما عداه».

هذا، ويخفف فلوبير أحياناً من الفوارق التركيبية بين الأنماط الثلاثة، أولاً بالمحافظة على تقليد قديم، هو استعمال علامتي الاستفهام أو التعجب في نهاية قضايا تصير بالقول المعدول إثباتاً:

«.. وبعث صبي الفندق إلى منزله، بشارع رومفور (Romfort)، ليعلم هل ثمة رسالة؟ كان يظن أنه جرحهن، لجهله بمقدار ما في طباع الناس من اللامبالاة»(79)!

وعلامات الترقيم ـ والنبر أيضاً إذا ناب عنها ـ لا تتغير من نمط إلى آخر. أضف إلى ذلك أن استعمال الخط المائل أو علامة الاقتباس يمكّن من أن تُدمَج، في مقاطع على القول المعدول، نتفٌ من حوار منقولةٌ على حكاية القول؛ وهذا مثال عليه(80) من أمثلة لا تحصى كثرة:

Cisy attendait encore quelqu'un, le baron de Comaint, «qui peut-être viendra, ce n'est pas sûr».

---

(78) «A propos du style de Flaubert,» dans: Proust, *Chroniques*, Paris, pp. 193-206.

(79) *L'éducation sentimentale*, Garnier, 2e partie, IV, p. 280 et V, p. 240. 1ère partie, IV, Garnier, p. 219.

(80) المصدر نفسه:

(كان سيزي يترقب بعدُ قدوم أحد، البارون دو كومان، «وقد يأتي، وليس ذلك بيقين»).

يتبين أن استعمال الأزمنة لا يجري على قواعد المطابقة. والمسألة الجوهرية في الأسلوبيات هي مسألة تعاقب تلك الأنماط الثلاثة في المقطع الواحد. ولنقتبسْ واحداً منها، وذلك حين كان صوت المغني الصادح وتمثيله المسرحي يغرقان السيدة **بوفاري** في الأحلام[81]:

«كان يجول في خاطرها أنه مفعم حباً لا يفنى، فيسكبه على الحشد دفقات مديدة. وكان كل ما همَّت به من القدح يتبخر تحت شِعر الدور الذي يغمرها، فمالت إلى الرجل بتوهم الشخصية التي يمثلها، وحاولت أن تتخيل حياته، هذه الحياة المدوية، العجيبة، المشرقة، ولو شاء القدر لعاشتها، ولتعارفا، ولتحابا! ولسافرت معه، عبر ممالك أوروبا أجمع من عاصمة إلى عاصمة، ولشاركته تعبه وكبرياءه، ملتقطة ما يُلقى إليه من أزهار، مطرزة بيدها بذلته؛ ولتلقَّت، كل مساء، في قلب شرفة، خلف حاجز مشبك بالذهب، فاغرة ما كانت تبوح به تلك الروح التي ما كانت لتغَني إلا لها وحدها؛ ولرآها من الخشبة، وهو يمثل. ثم استبدت بها حماقة: كان يراها ما في ذلك شكّ! همت أن تجري وترتمي في أحضانه وتحتمي في قوته، كأنه الحب نفسه مشخصاً، وأن تقول له، أن تصيح: «اختطفني، خذني، فلنذهب! إليك، إليك، أشواقي كلها وأحلامي كلها!»

نكتفي بملاحظتين على هذا المقطع البديع. **الأولى** على «هذه الحياة المدوية، العجيبة، المشرقة»: ففيها مجموعة من نعوت قوية

---

(81) *Madame Bovary*, 2e partie, XV, éd. Gothot-Mersch, pp. 231-232.

الدلالة إلا أنها في الواقع بالية؛ فلذلك لابدّ من أن تعزى إلى الشخصية لا إلى المؤلِّف. إذاً هنا بدء القول المعدول المطلق، كما يشهد عليه تكرار لفظ «الحياة». لكن أجمل أثر أسلوبي تجده في ما بعد في «كان يراها ما في ذلك شكّ»؛ ولو تحرى الجري على القواعد النحوية لقال: «ما كان في ذلك شكّ»، كما يتبين ذلك من استعمال آخر ومن قراءة خطية[82]. ولكن «ما في ذلك شكّ» أشد فعالية، إذ يهيء الاندفاع الغنائي الذي سيقطعه إسدال الستارة!

ومقارنة نسختي **التربية** في مسألة تعاقب الأنماط الثلاثة كثيرة الفوائد. إذ إن مؤلّف الأولى ما كان في مستطاعه أن يكتب الحوار[83] الذي نقتبس هنا أوله، للمتعة:

«أخبر بقدوم «الدكتور ديلوريِيَه» (Deslauriers).

تعجبت السيدة آرنو، لعدم طلبها طبيباً.

«آه! معذرة وألف معذرة! إنما هو دكتور في القانون. أتيت رعاية لمصالح السيد مورو (Moreau).

بدا أن هذا الاسم أقلقها.

قال المساعد - سابقاً - في نفسه: «نِعِمّ ذاك! بما أنها رضيت به فسوف ترضى بي!» ونشطه ما هو شائع من أن الحلول محل العاشق أيسر من الحلول محل الزوج.

وكان قد حظي بمتعة لقياها ذات يوم، في القصر، بل ذكر تاريخ اللقاء. اندهشت السيدة آرنو لقوة الحافظة، فاستأنف متملقاً:

---

(82) «لأنه كان قادماً إليه. ما كان في ذلك شكّ! [ولو فعل] لوجد مالاً» (3ème partie, VII, p. 319). وراجع كذلك القراءات المذكورة في ص 232 من نشرة Gothot-Mersch.

(83) Flaubert, *L'éducation sentimentale*, 2e partie, V, Garnier, p. 246.

«كنت عندئذٍ.. في ضيقة.. في أمورك!»

لم تحذرْ جواباً، إذاً، كانت كذلك حقاً».

جاءت العبارة عن كلام الشخصيات وما يجول في خاطرها موجزة إيجازاً أكسب النص كثافة وغنى. والظاهر أن لافونتين، في الأدب الفرنسي، هو وحده قادر على استعمال الأنماط الثلاثة بمثل تلك المهارة.

وفي الأدب، ولاسيّما في الأجناس الحكائية، مسألة أخرى، يتبين بها أن اللساني والأسلوبي لا يشتغلان بأمور واحدة. وقد اقتبسنا كلام بنفنيست[84]: «التفكير إنما هو استعمال دلائل اللغة»، وأشرنا إلى أن الروائيين كأنهم يدخلون في داخل شخصياتهم ليباغتوا أفكارها ويوافونا بها؛ ولا يستقيم هذا النقل إلا بالتحويل: ذلك أن فكرنا وحده هو ما نستطيع أن نعرفه في صورته المباشرة، وهذا مع مواجهة أخطار الاستبطان، وهو على ما في النادرة المشهورة أن تطل من النافذة لترى نفسك ماراً في الشارع. وأما إذا خرج فكرنا إلى العبارة فلمّا يعد فكراً، بل صار ينتسب إلى المنطوق أو إلى المكتوب. ويذكّرنا هذا بصرخة شيلر[85] المؤلمة:

«لماذا لا تستطيع الروح الحية الظهور للروح؟ عندما تتكلم النفس، فمن أسف لم تعد النفس بعد هي التي تتكلم»!

وبملاحظة فاليري[86]، وهي من صميم الجماليات:

---

(84) انظر ص 91 من هذا الكتاب.

(85) ورد كلام شيلر (Schiller) في: G. Matoré, *De la méthode en lexicologie*.

(86) Valéry, «L'amateur de poèmes,» *Charmes*, Pléiade, t. I, dans: *Oeuvres complètes*, p. 94.

«عندما أنظر فجأة إلى فكري الحقيقي لا يواسيني شيء عن ضرورة احتمال هذا الكلام الداخلي، ولا شخص له ولا أصل.. الفكر مضطرب من غير أن يبدو كذلك، باطل من لحظته على قدر تلقائيته، بطبيعته مفتقر إلى أسلوب».

لقد قيل كل شيء هنا في بضع كلمات؛ الفكر كلام داخلي؛ وإذا كان داخلياً فلفظ «الكلام» له هنا معنى مجازي. والفكر لا يبدو مضطرباً لمن يفكره، إلا أن صورته مضطربة. وظهوره عن غير قصد وزواله من لحظته يمنعان أن يكون له قيمة جمالية. وقد أشار فاليري في غير ذلك المقام(87) إلى أن الشاعر يجتهد في مقاومة «تبدد الأفكار الدائم»؛ وتلك عبارة غنية، متى حُمل فيها «التبدد» على ما يشتمل عليه من معنيي الانقشاع (كما تقول: تبددت الغيوم) والإتلاف (في قولك: فلان مبدد). وملاحظة ذلك، كما لاحظه فاليري، إنما هو تشكيك في إمكان كتابة سماها بروتون «آلية»: ذلك أنه عندما عقد العزم على أن يحصل من نفسه على «مناجاة أسرع ما يمكن وتيرة. وأشبه ما يمكن بالكلام المنطوق»، وعرّف السوريالية(88) بأنها «آلية نفسية يُقصد بواسطتها العبارة، نطقاً أو كتابة أو غير ذلك، عن حقيقة عمل الفكر». إنه على النقيض من شيلر لأن هذا يرى أن الفكر لا يمكن أن يقال، وأن قولهم «الفكر المنطوق» لا يدلّ على وجود شيء كذلك. واختصار ذلك أن أفكارنا لا يمكن نقلها في صورتها؛ وأن جملة ما نستطيع قوله، أي أن نصوغه كلاماً، إنما هو خلاصة أفكارنا ونتيجتها.

---

(87) Valéry, «Au sujet d'Adonis,» *Variété, Oeuvres*, t. I, p. 416.

(88) Breton, «Manifeste du surréalisme,» *Oeuvres complètes*, t. I, p. 326 et 328.

ويتعين بالمقابلة بين هاتين النظريتين موقفان على طرفي نقيض للروائي من شخصياته: فإما يمتنع من الدخول في روحها كأنه جاهل بأمرها جهل القارئ بالغير، وإما يسبر جوفها وأغوارها حتى يكاد أحياناً ينقل - أو قل يظن أنه ينقل - الأفكار في تلقائيتها واضطرابها؛ فمن جهةٍ بعض الروايات الأميركية التي لا تُعرف فيها الشخصيات إلا بما تفعله وتقوله أو يقال عنها، ومن جهة أخرى عملٌ مثل عوليس لجويس يعبَّر فيه، أو قل يُجتهَد في أن يعبَّر فيه عن المجرى التلقائي للفكر بالمناجاة الداخلية.

وتلك المناجاة الداخلية قد عرّفها ريمون[89] بالجملة بأنها «استعمال ضمير المتكلم المفرد والعبارة عن العواطف الصميمية». وهذا تعريف في آن للشكل وللمحتوى. للشكل أولاً لأن استعمال ضمير المتكلم نائباً عن ذاك الذي يعبِّر عن أفكاره يُقصي القولَ المعدول الذي يُدخل دائماً عنصراً معلِّقا (في نحو: «كان يجول في خاطري أن» أو «كانت تسيطر علي فكرة مفادها أن»)، والقولَ المعدول المطلق، لأن التعليق، وإن كان ضمنياً فيه، فهو حقيقي، كما تشهد على ذلك وقائع المطابقة في أزمنة الماضي. وقد يقع أن يُستعمل ضمير المخاطب، إلا أن ذلك نداء، بالمعنى البلاغي، إذ ما من مقول له على الحقيقة، وإنما ذلك مناجاة شبهوها أحياناً بالمناجاة المسرحية، إلا أننا نرى أن ذلك خطأ. إذ إن طول المناجاة الداخلية، في الرواية، متفاوت جداً؛ وقد يكون نظرة عقلية بسيطة تَبرز واضحة في مجموعٍ على القول المعدول، والأكثر أن يكون مقطعاً طويلاً له في الظاهر جميع خصائص المناجاة المسرحية. وقد اجتهد غوغنهايم،

---

(89) Michel Raimond, *La crise du roman* (Paris: Corti, 1966), pp. 261, 267-298.

في مقالتين[90]، في التمييز بين «القول المتوحد» و«المناجاة الداخلية»، على أن الأول «كلام منطوق أو يفترض أنه منطوق من دون أن يشهده شاهد»، وأن الثانية «نظرات عقلية لا تُعرض بوصفها كلاماً منطوقاً، بل بوصفها مناجاة تحتفظ بها الشخصية لنفسها».
والحقيقة أن الحدود بين هاتين الصورتين مبهمة؛ وكثيراً ما لا ينفع في الفرق بينهما سوى عنصر واحد، هو طريقة عرضهما في النص بوصفهما على حكاية القول. وقد أشار غوغنهايم إلى أن الرواية الفرنسية عرفت تطوراً واضحاً في طريقة عرض أفكار الشخصيات. ذلك أن مدام دو لا فاييت (Mme de La Fayette) كانت تستعمل فعل «قال» في الماضي غير التام دائماً؛ ثم انتقلوا من «قال»، مع أنه ظلَّ مستعملاً أحياناً، إلى «قال في نفسه» (عند مونتسكيو)؛ فإلى «قال في نفسه» و«قال في نفسه لنفسه» (عند فولتير)؛ فإلى «جال في خاطره»؛ ثم إلى صيغ، عند هوغو، مثل «كان يكلم نفسه في أعماق شعوره». «اعترف لنفسه. وظلّ يسأل نفسه». وقد شرح هذا الروائي هذا الاستعمال الخاص عنده لأفعال الإخبار، قال[91]:

> كان يكلم نفسه في أعماق وعيه منكباً على ما يمكن تسميته هوّته الخاصة.. وما من شكّ في أن المرء يكلم نفسه.. وعلى هذا المعنى وحده ينبغي حمل الألفاظ الكثيرة الاستعمال في هذا الفصل، «قال، صاح»: يقول لنفسه، يكلم نفسه، يصيح لنفسه، مع دوام الصمت الداخلي على حاله.. كل شيء يتكلم فينا، إلا الفم..

(90) Georges Gougenheim, *Etudes de grammaire et de vocabulaire français* (Paris: Picard, 1970).

(91) Victor Hugo, *Les misérables*, 1re partie, livre III, chap. 3.

إن هذه الاستعمالات وذلك التعليق يشيران إشارة واضحة إلى أن ما يعبر عنه كذلك يقع لنا مرتبة متوسطة بين الفكر والكلام: ذلك أن المناجاة الداخلية، في الأدب الكلاسيكي، تكشف لنا لا عن اضطرابات الروح، بل عن النتائج التي تصل إليها، في نهاية تحليل في آن عقلي وانفعالي. وقد أدمجت مناجاة دوق دو نُمور (Duc de Nemours) الداخلية بمهارة فائقة:

«شرع يتذكر جميع أفعال مدام دو كليف (Mme de Clèves) منذ أن أغرم بها أيّ استقامة عفيفة متواضعة كانت تعامله دوماً بها، مع أنها كانت تحبه. ذلك أنها ـ كان يقول ـ لا شكّ في أنها تحبني؛ تحبني، لا يراودني شكّ في ذلك».

ثم أشير إلى الحماس المتنامي بجمل استفهامية فيها حدة، وفي الختام بنداء لشخص المحبوبة الغائبة[92]:

«ماذا! أكون محبوباً من أحب الناس في الدنيا ولا يكون لي هذا الإفراط في الحب الذي تمنحه أولى أمارات اليقين بأنك محبوب إلا ليقوى شعوري بالألم من سوء المعاملة! أريني ـ صاح ـ إنّك تحبينني، أيتها الأميرة الحسناء، أريني عواطفك».

وفي خضم الحماس ظلت الفكرة محكمة البناء، «يقيناً كلها»، «مكتملة تامة»، كما قال فاليري[93]. وكذلك الشأن في الفصل الذي عنوانه «عاصفة في جمجمة» في رواية **البؤساء**[94]: «إن قارئ الحديث لا يفوته أن يلاحظ التضاد الواضح بين عنوان الفصل

---

(92) ص 170 من نشرة Droz.

(93) Valéry, «L'amateur de poèmes».

(94) Hugo, *Les misérables*, 1re partie, livre VII: «Une tempête sous un crâne», pp. 201-212.

ومحتواه لأن الشعور بالذنب الذي يعذب جان فلجان (Jean Valjean) قد جاءت العبارة عنه بطرائق ليس فيها البتة «عاصفة». ونكتفي بالإحالة إلى ذلك النص، ونفضل أن نقتبس جملتين مأخوذتين عن **كنيسة العذراء بباريس**[95] **الأولى**:

«أهل باريس - قال غرنغوار (Gringoire) لنفسه في نفسه - ملاعين»!

لأن غرنغوار شاعر مسرحي حقّ، فهو معرض للمناجيات، ها هم يخنقون لي النار، وقد قضى فيها الروائي بضرورة تبرير طريقته؛ **والثانية**:

«وعلى كل حال - كان يجول في خاطره تقريباً - لابدّ أنها تسكن في مكان ما؛ الغجريات طيبات القلب».

و«تقريباً» إشارة من الروائي إلى أن نصه لا يمكنه أن ينقل فكر غرنغوار نقلاً أميناً. لذلك نشأ الوعي شيئاً فشيئاً بأن اضطراب الفكر التلقائي لا يمكن ترجمته إلا إذا كان له علامات في الكتابة. وقد عزي هذا الشكل الجديد إلى المغمور دوجاردان (Edouard Dujardin)، وقيل هو الذي اخترعه واستعمله في رواية رديئة عنوانها *Les lauriers sont coupés* (**قد قُطع الغار**) (1887). وقد وضع لاربو (Valéry Larbaud) مقدمة لنشرتها الثانية في سنة 1925، وحكى أن جويس، التلميذ الذي فاق أستاذه، تبنى هذه الصيغة في الكتابة في روايته **عوليس**. وبيّن ريمون مختلف التأثيرات (كالبرغسونية والتحليل النفسي) التي أدت إلى شكل شديد التحرر، تشبه حريته حرية تداعي الأفكار، على أن تلك الحرية تبرر، في الظاهر على الأقل، التنوع الفوضوي في المعجم وعدم الجري على مقتضيات البنيات النحوية: لقد أقدم

(95) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Garnier pp. 60 et 68.

جويس وفوكنر (Faulkner) على ما لم يقدم عليه البتة دوجاردان ولا لاربو. ولِبنجي (Benjy) المجنون، في *Le bruit et la fureur* **(جلبة وهيجان)** مناجاة داخلية تشتمل على مثل هذا المقطع[96]:

> «كنت قد نسيت الكأس لكن أستطيع أيديَ تستطيع رؤية أصابع طرّاها الجيد الطويل الخفي حيث لا حاجة إلى عصا موسى الكأس البحث تحسساً حذار ألا طرق في الجيد الطري الناعم، طرق طراوة في المعدن الكأس الملأى فائضة طراوة على الأصابع اختصار هو منصب مع طعم النوم في صمت الرقبة الطويل. عدت إلى الرواق..».

نص مدهش؛ لكن كيف السبيل إلى العبارة بسوى ذلك عن عالم المجنون الذهني؟ وأوضح ريمون أن المناجاة الداخلية أشكال كثيرة، إلا أنه من الخطأ البحث عنها في أعمال بروست، حيث «الجملة محبوكة، محكمة البناء.. تعكس النظام الذي يُخضع له الكاتب أفكاره»[97]. وهذا الاضطراب في الكتابة لا يمكن أن يعبر عن اضطراب أفكارنا، أي أن يعكسه، لأنه يفتقر إلى هذا الشعور الخلفي الذي يمنح حياتنا الداخلية التئامها. ولذلك ينبغي اعتبار هذا الشكل، وقد بلغوا به مداه في الكتابة الآلية، بوصفه محاولة مستحيلة للعبارة عن أعماق أنانا. إن نوبات الشرود التي تنتاب بنجي ليست بأكثر واقعية من هيجان الدوق دو نمور الذي يبدو كأنه مكبوح. وهذا مصداق مأسوي لصرخة شيلر.

وقد تهكم جيرودو في لطف من المناجاة الداخلية[98]، لأنها

(96) Faulkner, *Oeuvres romanesques*, Pléiade, t. I, p. 501.

(97) Michel Raimond, *La crise du roman*, p. 282.

(98) Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, Pléiade, chap. V, pp. 837-841.

«نوبةُ صراحة تزعزعت لها جميع الأغشية التي فُرضت على النفس منذ أرسطو إلى الرمزيين»؛ والمناجاة الداخلية التي أتى بها هذا الروائي (وهي بعدُ معارضة ناجحة) بدا لجولييت (Juliette) أنها لا تكاد تختلف في شيء عن «الجمل التي ينطق بها العجزة الذين يتكلمون وحدهم»، فرجع الروائي وزائرته إلى «الحوار الخارجي، إلى السلامة التي توفّرها المحادثة الجارية».

نخلص في ختام هذه الدراسة المقتضبة للأجناس الحكائية إلى أن ما يدهش فيها هو تنوعها من المذكرات التي تمكن المؤلّف من أن يحكي حياته إلى أعمال الخيال. والحقيقة والخيال يمتزجان بمقادير متفاوتة، إلا أن الأكثر في الأسلوبيات أن تكون العبارة أشد واقعية متى كان ما يقال خيالياً محضاً. والأمر المشترك بين جميع تلك الأعمال أن الحكاية فيها هي الأساس، مع أنها عند بعض المؤلّفين، مثل كلود سيمون، تبدو أقل أهمية. هذا، ولا يسعك إلا الاندهاش من تنوع الأعمال التي يجمعها لفظ «الرواية»؛ آية ذلك كثرة النعوت التي قد تليه. وهذا الجنس، أكثر من غيره، دائماً في أزمة، على أن «الأزمة» إنما هي الحاجة إلى تطور مطرد، عُبّر عنها وقُضيت. وقد درس ريمون مختلف تحولات الرواية من سنة 1880 إلى سنة 1930. ومن بين الانتقادات الموجهة إلى الجنس الروائي نفسه يلتفت الأسلوبي خاصة إلى انتقاد بروتون في بداية بيانه الأول[99]: ففيه هجوم منظم على المضمون والشكل؛ ولم يُغفل في الظاهر من العناصر الجوهرية في الرواية سوى الحوار. وجاء فيه أن الحكاية «لم تترك شيئاً من تردد الشخصية إلا أتت به»، وأن الأوصاف إنما هي «ركام من

(99) Breton, *Oeuvres*, Pléiade, t. I, pp. 313-315.

صور تزين الجداول»، وأتى على أثر ذلك بصفحة من دوستويفسكي دون الإشارة إلى اسم المؤلّف، وأن «الرغبة في التحليل تغلب على العواطف»، والمقصود هنا باريس وبروست. وبما أن طموح المؤلّفين لا يذهب بعيداً، فالأسلوب يتأثر في ذلك، وقد سمي هنا «أسلوب الإخبار المحض لا غير». ويخطر في البال ما وصف به ساتي (Eric Satie) الموسيقى الرديئة بأنها «موسيقى التأثيث». وهذه النظرة في الأسلوب قاد إليها ـ على ما اعترف به بروتون نفسه ـ جملة لفاليري:

> كان بول فاليري، بالأمس القريب، عند الحديث عن الروايات، يؤكّد لي أنه ما فتئ يمتنع عن أن يكتب: «خرجت المركيزة على الساعة الخامسة».

وموعد المركيزة هذا حضره جمع من اللسانيين والأسلوبيين، وإن لم يكونوا ثمانين.. وقد يذهب بك الظن أولاً إلى أن انتقادات بروتون في محلّها؛ فذاك خير نموذج عن «الإخبار المحض لا غير» لأنه تحكمي: لماذا المركيزة لا الدوقة، ولماذا على الساعة الخامسة لا السادسة؟ والواقع أن تحكم طريقة النقاد هو ما ينبغي التنديد به. وتلك الجملة الشهيرة «قد» تكون مأخوذة عن رواية، لأنها تعبر عن سمة حكائية ولأن الزمن المستعمل هو زمن الحكاية بلا منازع؛ لكنها هنا ليست روائية بتة لافتقارها إلى سياق ولعدم وقوعها في مقام. وإذا كانت تلك الجملة في رواية جيدة ما كان من الممكن عزلها عما عداها؛ ذلك أن ما تعبر عنه يكون دائماً في مقام ويكون السياق واسعاً جداً، ممتداً أحياناً إلى العمل برمته. إن تحليل تلك الجملة مشروع في باب النحو، ولا شرعية له في الأسلوبيات. وما يصدق على الأسلوب صادق أيضاً على غيره من العناصر. ووصف الغرفة لم يذكره بروتون كاملاً،

بل أغفل في قلبه الجملة التي تبرره وتصله بمجموع العمل[100]:

«كانت الغرفة الصغيرة التي أدخل إليها الشاب مكسوة ورقاً أصفر؛ وكان هناك شيء من إبرة الراعي وستائر موصلية على النوافذ؛ وكانت الشمس الغاربة تلقي على ذلك كلّه نوراً ساطعاً. قال راسكولنيكوف (Raskolnikov) لنفسه: «في ذلك اليوم، ستضيئها الشمس من غير شكّ كذلك»، وألقى على الغرفة كلها نظرة خاطفة لينقش أدق تفاصيلها في ذاكرته. لكن لم يكن فيها شيء مميز...»

«في ذلك اليوم» عبارة نبّه المؤلّف نفسه عليها وتشير إلى يوم الجريمة، وهذا ما لا يستطيع القارئ التنبؤ به. وستحدث الجريمة حقاً في هذه الغرفة التي وصفت هنا، في بداية الرواية، لأن النص، في لحظة الجريمة، سيكون حكياً لا غير. لكن الحكي والوصف هنا أيضاً لا يمكن دراستهما في أنفسهما؛ وهنا أيضاً للمقام والسياق أهمية عظمى. ولا يمكن لأي جملة كان في الأعمال الكبرى إلا أن تسهم بنصيب في فعالية المجموع؛ واعتبر ذلك بتصريحات الأعلام العظام: فهذا بلزاك[101] حكم حكماً شديداً على أوجين سو (Eugène Sue) لأن أحد كتبه «ما هو بالمرصّعة التي تَطلب قِطعُها بعضها بعضاً، ولا هو بالعقد الذي ينتظم دررَه سلك واحد». وهذا هوغو أتى بهذا التعريف[102]، وقد يبدو من الوهلة الأولى غريباً:

«الأسلوب هو عمق الموضوع مدفوعاً إلى السطح».

---

(100) Dostoïevski, *Crime et châtiment*, Pléiade, pp. 43-44.

(101) حولية نشرت في أول عدد من *Revue parisienne*، يوم 25 تموز/ يوليو 1840؛ وهي في نشرة: club du livre, t. XIV, p. 1075.

(102) Hugo, *Le tas de pierres*, éd. club du livre, 1834-1839, t. V, p. 994.

ويبدو أن مَن ذكرنا من النقاد قد نسوا ذلك. لكن من البيِّن أن فاليري وبروتون إنما أزعجتهما تفاهة تلك الجملة الشهيرة، ومن شأنها أن تزعج كذلك مالارميه ولوتريامون؛ والذي أزعجهما فيها ليس كون المركيزة خرجت على الساعة الخامسة أو السادسة، بل هو كون ذلك يقال بتلك البساطة. وإنما تلك استجابات شعراء: فتلك حقاً هي اللغة الدارجة في «الاستطلاع العالمي» الذي ندد به مالارميه وقضى أنه نقيض الشعر. وفي ذلك إشارة إلى مسألة مراتب الأجناس ونص على اختلاف في الطباع عند الكتاب. والمؤلّفون الذين ذكرناهم قسوا في أحكامهم على الرواية وأسلوبها لأنهم لا يريدون وأحياناً لا يستطيعون أن يكونوا روائيين حقيقيين.

الفصل السابع

المثل

يبدو لنا من المفيد لفت الانتباه، قبل دراسة الشعر، أبعدِ الأجناس عن المحادثة العادية، إلى أقوال(*) تكون إما قائمة برأسها أو مستعملة في مجموع أوسع (في حوار مسرحي مثلاً) أو مضموماً بعضها إلى بعض ليتكون منها كتاب مثل ديوان لاروشفوكو. وقد أطلقت على تلك الأقوال أسماء مختلفة(**): «قول مأثور»، و«كلام سائر»، و«حكمة»، و«عبرة»، و«مثل»، إلا أن مطالعة القواميس تكشف أنه كثيراً ما يصعب تبرير اختلاف تلك الألقاب؛ فعسى أن تكون الفائدة أعظم في بيان الخصائص المشتركة الأصلية: فتلك أقوال قصار (أكثرها جملة واحدة)، تقرر حقيقة عامة تكون الغاية منها - صريحة كانت أم ضمنية - توكيد الاستدلال أو التعليم أو النصح.

وننطلق نحن من موقع فعل القول فنميز العبر من الأمثال تمييزاً تقليدياً لكنه ميسر. إن العبرة تندمج في مقام وفي سياق يبرران استعمالها: ذلك أن العبر لا تخلو منها الروايات ولا القصائد ولا

(*) في **جمهرة الأمثال** (1/10): «والأمثال أيضاً نوع من العلم منفرد بنفسه».

(**) من ألقاب المثل في **جمهرة الأمثال** (1/9): «الشاهد والمثل والشذرة والكلمة السائرة».

الأعمال المسرحية[1]؛ والمسألة القائمة هي معرفة الوسائل التي يبرّر بها وقوعها في تلك الأجناس الأدبية. أما الأمثال فتُعبر عن حقيقة عامة لا تتصل بسياق. ومن الممكن كتابة ديوان أمثال إلا أن العلاقات التي تقوم بينها لا يمكن أن تكون إلا اتفاقية وفي بعض الأحيان تكون خارجية. ويخرج من هذا التحليل المختصر أن القول الواحد قد يكون عبرة ومثلاً، إلا أن خصائصه الأسلوبية تتغير مع تغير أحوال فعل القول.

تردّ العبرة إذاً في المحادثة أو في مختلف الأجناس الأدبية، كلّما كان في المقام وفي السياق ما يبررها. آية ذلك أننا كثيراً ما نستعمل في كلامنا أمثالاً من أصول مختلفة ورثناها خلفاً عن سلف. ولن نعلم البتة مَن أول مَن قال: «إن كنت ريحاً فقد لاقيت إعصاراً»(*). ويستفاد من دواوين الأمثال أن منها ما عفا وامحى على مرّ العصور[2]، لكن معظمها ظلّ جارياً منطوياً على التجربة الإنسانية. ونحن لا نعدها إبداعات، بل اقتباسات يعرفها مخاطبونا. ولها قيمة تبادلية وكأنها عملة لغوية. إذ إنها تمكن القائل من الإشارة في لمحة إلى حالة نفسية، كأن تكون تبريراً لاستجابة؛ فلها إذاً نصيب في اقتصاد الخطاب. وقد هذبتها الأجيال تلو الأجيال، فجاءت في آن موجزة مجازية، تَبرز واضحة في رتابة كلامنا(**). وإذا قيلت جملة

---

(1) راجع في أمر استعمال الحكم في الأعمال المسرحية: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 393-398.

(*) في المتن A bon chat bon rat (للقط الماهر فأر ماهر).

(2) راجع مثلاً دواوين الأمثال القديمة.

(**) في **جمهرة الأمثال** (1/10): «ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام وتدخل في جلّ أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ، ليخف استعمالها، ويسهل تداولها. وهي من أجلّ الكلام وأنبله، وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسر مؤونتها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها».

«ما كل بيضاء شحمة»(*) فإنما ذلك استحضار - في صورة مجازية موحية - لتجربة ولثقافة يشترك فيهما المتخاطبون، وعبارة في جملة واحدة عن أن الظاهر والحقيقة متمايزان وأنه لذلك ينبغي الاحتياط. وإذا كان المثل في مقام فهو وسياقه يبرر أحدهما الآخر. آية ذلك أن هونورين نظرت في احتمال زواجها على وجه السرعة من بانيس، فنبهت إلى أن «قمصان النوم لا جيب لها»[3]، مشيرة بذلك إلى مساوئ زواج شابة من رجل ثري، نعم، لكنه مسن و«لا يصنع شيئاً»، كما كان يقال في القرن الثامن عشر.

أما الأجناس الأدبية فيكون استعمال العبر فيها جيداً أو رديئاً، والجدال في ذلك قائم على حجج؛ فهذا القس دوبينياك عرفها[4] بأنها:

«قضايا عامة تنطوي على حقائق مبتذلة ولا تتصل بالحدث المسرحي إلا بتكلف وتبعية».

ولئن كانت متواترة في مسرحيات كورناي، فالظاهر أن راسين كان يتجنبها. وتتكرر في آخر أعمال مونترلان تكراراً مملاً. وأكثر ما توضع في الروايات على لسان الشخصيات. إن شخصيات فلوبير مثلاً تعبر في صورة عِبر أفكار يعدها المؤلّف من «المقبولات» التي تَرِد في صور مختلفة في قاموس المقبولات الشهير. ويشهد ورودها على تقيّد بالأعراف ويدل في بعض الأحايين على بلادة الناطقين بها.

هذا، ويقع أن تكون العبارة عن الفكرة العامة من الحسن بحيث متى انتُزعت من سياقها عاشت حياتها الخاصة. فبعضهم يصيح:

(*) في المتن L'habit ne fait pas le moine (ليست الرهبنة باللباس).

(3) كلام هونورين (Honorine) وبانيس (Panisse) في: Marcel Pagnol, *Marius*, acte II.

(4) L'Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, livre IV, chap. 5, Martino, p. 313.

«A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire» (من يغلب بلا كد، ينتصر بلا مجد)

ولا يذكر (أو لم يعلم البتة) أنه يقتبس كورنايّ[5]. والمقول له أيضاً من شأنه أن يتعرف أن ذلك النص اقتباس أو أن يقدّره بوصفه صيغة جاءت في محلّها على أحسن ما يكون. وكيفما كان، فمن المفيد الوقوف على الكيفية التي تنتقل بها الجملة الحكمية من سياق إلى آخر فتصير بذلك عبرة. وقد يكون ذلك بحذف أحد أجزاء الجملة، كما في مشهد كورنايّ المذكور قبل:

«.. لكن عند الأنفس الكريمة الأصل

لا يقاس الإقدام بعدد الأيام».

إذ لا يُحفظ إلا البيت الثاني. وقد يكون ذلك أيضاً بتغيير النص: ففي بيت بوالو المعقود للأنشودة[6] حلّ Souvent (كثيراً ما) محل Chez elle (عندها):

«كثيراً ما تكون الفوضى الجميلة من آثار الفن».

وينبغي تمييز هذه التغييرات عن تلك التي تطرأ على معنى العبرة نفسه، بخاصة تلك الأمثال والاقتباسات التي من المفروض أن المقول له يعرفها؛ فينتج من التغيير أثر كالخيبة لعدم ورود المتوقع، مما يسهم في الأغلب في تجدد الصور الشائعة. وكانت هذه الطريقة متواترة في مسرحيات القرن الثامن عشر الاستعراضية، وقد استثمرها بازيل، شخصية بومارشيه، أحسن استثمار[7]:

---

(5) Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, sc. 2.

(6) Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 72.

(7) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, acte IV, sc. 1, ونص المثل: «ما يصلح أخذه يصلح رده».

«بازيل (Bazile) ـ ثم، كما يقول المثل ما يصلح أخذه.

برتولو (Bartholo) ـ أفهم، يصلح.

بازيل ـ حفظه.

برتولو مندهشاً ـ آه! آه!

بازيل ـ نعم، نظمت على هذا المنوال عدة أمثال مع اقتباسات».

وأيضاً في **زواج فيغارو**[8]:

«بازيل ـ ما كل مرة.

فيغارو ـ آه! هاهو ذا بليدنا، مع أمثاله العتيقة! إيه! يا متعالم! ماذا تقول حكمة الأمم ما كل مرة..

بازيل ـ تنكسر الجرة».

إن المثل هنا أيضاً وثيق الصلة بالسياق وبالمقام المسرحي. وبخلاف ذلك استعمال المثل في الخرافة لأن القصد من الحكاية فيها توضيح المثل وتبريره، كما تشهد على ذلك العبارة التي لا يمل من تكرارها إيزوبوس: «يتبين من هذه الحكاية أن..». ويقابل ذلك مهارة لافونتين في تنويعه على الدوام مواقع العبرة في الحكاية، فيقيم بين ذينك العنصرين علاقات معقدة.

---

(8) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, acte I, sc. 11,

ونص المثل: «ما كل مرة تسلم الجرة». وقد كتب بومارشيه في رسالة تاريخها 27 آب/أغسطس 1797: «أدركت منذ زمان إنني مجدد أمثال». وسيكون السورياليون كذلك، ولهم نماذج بديعة فيها دعابة متشائمة. وهذا المثل: Qui donne aux pauvres prête à Dieu (من أعطى الفقير احتسب عند الله) صار عندهم: Qui donne aux pauvres prête à rire (من أعطى الفقير ضحك منه الناس).

وعلى الرغم من أوجه الشبه الظاهرة يختلف المثل عن العبرة، لاسيّما من جهة أحوال فعل القول. والمثل يأتي مفرداً، وإما محيطاً به غيره من الأمثال، فيتكون من مجموعها ديوان. ونحن نحيل، في ما يخص الفرنسية، على ديوان لاروشفوكو، ويشتمل في نشرة باربييه (Claude Barbier) في سنة 1665 على ثلاثمئة مثل وسبعة عشر مثلاً، وعلى المقدمة الممتازة التي وضعها بارت[9]. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى الفروق الجوهرية بين العبرة والمثل.

وأما العبرة فجزء من مقام وقول، يتضح أنها وثيقة الصلة بهما؛ وأما المثل فلو أدمج في مجموع لكان عليه أن يقوم برأسه؛ فهو، كما قال وأجاد بارت[10]، «متوحد، مقتضب، محاصر بين صمتين». وحكم سارتر على جمل «الغريب» بأنها منفصلة كالجزر[11]. ولئن بدا أن هذه الاستعارة التي وصفت بها رواية كامو مفرطة فهي تناسب المثل تمام المناسبة. ومن شأن الأمثال أن تكون أرخبيلات (وقد سماها بارت[12] «عناقيد»)، أي مجموعات من الأمثال تعالج مواضيع واحدة، ويظل كل واحد منها منفرداً ويستقيم كلٌ برأسه. وانعدام الاتصال هذا أبرز خصائص ديوان الأمثال. ولذلك يمكن قراءته على وجهين: «متفرقاً أو من البداية إلى النهاية»[13]. ويتضح أن القراءة الثانية أصعب لأنها لا يمكن أن تشبع رغبتنا في معرفة النهاية، لأنه

---

(9) François de La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions*, textes présentés par Roland Barthes (Paris: Le club français du livre, 1961), pp. XXV-LIX.

(10) في مقدمة المصدر نفسه، ص XXVI.

(11) كلامه على الغريب (*L'étranger*) (رواية كامو (A. Camus)) في: *Situations*, I, تفسير «الغريب»: الكلام من لحظة ارتفاعه، خَلْق، من عدم: والجملة في «الغريب» إنما هي جزيرة. وكل ذلك في: Jean Paul Sartre, *Critiques littéraires*, Folio, p. 109.

(12) في ص XXX من مقدمته المذكورة قبل.

(13) في ص XXV من المقدمة المذكورة.

ليس هنا نهاية، بل في كل مرة نص جديد يتطلب منا استعداداً ذهنياً جديداً. وليس في المثل كذلك بلاغة حسن الابتداء وحسن الخاتمة: ذلك أن ديوان الأمثال لا ينتهي، وإنما ينقطع، كما ترى ذلك عند لاروشفوكو (François de La Rochefoucauld). ويتضح أن هذه القراءة المتفرقة مضنية، ولا يلبث الكتاب، في العادة، أياً ما كانت مزايا النص، أن يسقط من اليد.

إن انفراد المثل، أي انعدام السياق والمقام، أو قل المقام الثاني، يقتضي، في شكل المثل، انعدامَ الربط، وألا تكون للأسماء والضمائر وظيفة الدلالة على المسمّى، بل قيمة عامة، واستعمالاً خاصاً لبعض الأزمنة. والمثل من حيث هو مثل، يعبر عن حقيقة عامة؛ ولذلك يندر فيه ضمير المتكلم، إلا أن تكون له استعمالات خاصة[14]؛ والأكثر أن يكون الحديث فيه عن بني الإنسان (وهو ما تعبر عنه «نحن» أو On (ضمير التنكير) أو «الإنسان» أو «الناس» أو جماعات متعينة مثل «النساء» أو «العجزة»، أو غير متعينة عن قصد متى وجب الحذر مثل «معظم الناس» أو «جلّ الناس» أو «كثير» أو «غير قليل من الناس). والمراد في كل ذلك العبارة عن حقيقة إنسانية صالحة لجميع الأزمان، في شبكة زمانية سميناها لا زمانية؛ وهو ما يسوّغ استعمالاً خاصاً لمضارع الأزل (كما كان من شأن بروست أن يقول). أما أزمنة الماضي فلا محل لها في ديوان الأمثال، باستثناء الماضي غير التام في الأنظمة الشرطية، أي في أمثلة لا تعبر عن الماضي، نحو[15]:

(14) في مثل جوبير (Joubert): «إن كان صديقي أعور نظرت إليه عن جنب»، ليس المقصود الأسرار إلى أحدهم، وإنما ذاك حض على معاملة بعينها.

(15) ورد المثل في: La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions*, no. 31, p. 30.

«لو لم يكن فينا (N'avions) عيوب لما سررنا (Prendrions) بالكشف عنها في غيرنا».

وأما العبارة عن المستقبل فلا حظّ لها فيه كذلك. وكما إنَّ استعمالات الضمائر والأزمنة محدودة في الأمثال، فكذلك التراكيب النحوية. وقد أبدع بارت في بيان ذلك[16]، إذ حصرها جملة وتفصيلاً في العبارة عن علاقاتِ تَماثلٍ بين عدد قليل من الألفاظ الأقطاب، كلها مفاهيم. وكثيراً ما يكون ذلك التماثل عند لاروشفوكو «مخيَّباً»، نحو قوله[17]:

«ما نعدّه فضائل إنما هو في الأكثر تلفيق لأفعال مختلفة ومنافع متنوعة..

حِلم الملوك إنما هو في الأكثر سياسة لاستمالة عطف الشعوب.

ثبات الحكماء إنما هو تكلفُ إخفاءِ قلقهم في الفؤاد».

إن انعدام السياق المباشر والمقام (وهما عنصران يبرران وجود العبرة)، واستعمال محدود لضميري المتكلم والمخاطب، واستعمال شبه دائم لشبكة زمانية وصفناها باللازمانية، كل ذلك يقلص الإمكانات الأسلوبية ويحصرها، ومن المحتمل جداً أن يولّد شيئاً من الرتابة. فهذا الجنس الأدبي يطلب طريقة خاصة في القراءة؛ ولذلك قلّما تجد دواوين أمثال حقيقية[18].

---

(16) المصدر نفسه، ص XLVII وما بعدها.

(17) المصدر نفسه، على التوالي في ص 21، 25، 27.

(18) لن ندرج في هذا الصنف *Historiettes* (Tallemant des Réaux) (لأنها قصص قصار)، ولا *Les caractères* (La Bruyère)، ولا النصوص الموجزة التي جُمعت في أيامنا هذه في فوضى لا تخلو من حسن (Chamfort, *Maximes et anecdotes*).

ومن عجب أن بعضهم نص على يُسْرِ هذا الجنس الأدبي. وهذا لوميتر (Jules Lemaître)، في بضع صفحات لا تخلو من دعابة[19]، صنع على أعيننا (أو يكاد) عدداً من الأمثال وصنفها (فمنها ما هو من قبيل الجبر، والتناقض، والمفارقة، وما هو على طريقة فوفنارغ (Vauvenargues) أو جوبير، وما هو خطرة تعريف، وما هو تصويري، وعلى طريقة روايه كولار (Royer-Collard))، وانتهى إلى أن الخواطر والأمثال جنس انقضى أجله وجنس تافه. وسوف تستمتع بقراءة تلك المعارضات المسلية، إلا أنك لن تتمالك أن تأسف أن هذه البراعة انتهت إلى نتيجة خاطئة. إذ لا شيء يبدو لنا أصعب من إنشاء ديوان أمثال جيد لأن كل مثل لابدّ، في انفراده، أن يدافع عن نفسه بمحتواه وبأسلوبه. وعندما تقرأ[20]:

«لا الشمس ولا الموت يُستطاع التحديق فيهما».

لا ينبغي أن تنخدع بذلك اليسر الظاهر لأنه، كما قال فاليري[21] عن خرافات لافونتين، «أوج الصنعة».

---

(19) Jules Lemaître, *Les contemporains*, 2e série, Comtesse Diane.

ومن السهل أن تجد هذا النص في الديوان القديم لـ: Charles Marc des Granges, *Morceaux choisis des auteurs français*, 1937, pp. 1269-1271.

(20) في ص 29 من الكتاب المذكور قبل.

(21) Paul Valéry, *Variété*, *Oeuvres*, Pléiade, t. I, p. 475.



الفصل الثامن

الشعر

«الشعر طُموح إلى خطاب يحمل من المعنى ويمتزج بالموسيقى أكثر مما تحمله اللغة العادية ومما تحتمله»[1].

بول فاليري

«أرى أن الكلام على الشعر أشبه شيء بعربدة قوم أراذل يرتادون الساحة»[2].

أفلاطون

لعله كان من باب الاحتياط، ونحن نعالج أبعد الأجناس الأدبية عن اللغة العادية، أن نقتبس جملة أفلاطون تلك لأنها تبيح كل «هذيان»، سواء حُمل هذا اللفظ على معناه العادي أو على المعنى الشريف الذي أراده له مالارميه[3]. ولعله من الضروري أيضاً لفت الانتباه إلى لفظ «الشعر»، لأنه يدلّ تارة على جنس أدبي، أي على

---

(1) Paul Valéry, «Passage de Verlaine,» *Variété II* (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 180.

(2) Platon, *Protagoras*.

(3) نشر مالارميه أهم أعماله النثرية تحت عنوان *Divagations* (**هذيان**) سنة 1897 (أي قبل وفاته بسنة).

طريقة خاصة في استعمال اللغة، وطوراً على الأعمال الناتجة منه، أي على «القصائد»، وتارة أخرى على صفة جوهرية، لأن من شأن الوصف أن يكون مفعماً شعراً، أي أن يكون «شعرياً». ومن شأن لفظ poème (القصيدة) أن يُستعمل على عكس معناه للدلالة على المستقبح أو المخزي(*). أما poétique (الشعريات) فقد قدمنا أن استعمال تلك الصفة اسماً لا يخلو اليوم من لبس: فهي تدلّ تارة، كما هي الحال عند أرسطو(**)، على «دراسة الصناعة الأدبية من حيث هي إبداع كلامي»[4]، وتارة وهو الأكثر على أسلوبيات الشعر وحده[5]. ولعلك تذكر أن بعضهم ميز بين poiétique وpoétique[6]؛ أما نحن فنحمل هذا اللفظ الأخير على معناه المعروف وندل به على ما سماه بوالو، في بداية «فن الشعر»[7]، «صناعة القوافي».

(*) لئن صدق هذا الكلام على لفظ Poème فلا ندري هل يصدق على «القصيدة»، إذ لم نقع له في القواميس التي بين أيدينا على شيء يشبه ما ذكره المؤلّف. نعم، فوات المعاجم كثير؛ ومنه إننا نحن المغاربة نطلق لفظ «القصيدة» (في اللسان الدارج) تهكماً من الكلام الكثير لا طائل تحته، أو تبرماً من الشكوى تتكرر من أحدهم في كل وقت. ولعل العرب جميعاً كذلك يفعلون، لأن هذا اللفظ يحتمل ذلك المعنى.

(**) لا حاجة إلى التنبيه إلى أن كتاب أرسطو *Poétique* قد ترجمه العرب باسم **فن الشعر**.

(4) Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1995), article poétique, pp. 162-178.

(5) Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, article poétique, p. 269.

(6) راجع أعمال جينيت في مواضع مختلفة [Poiétique لفظ مشتق من اليوناني Poiein: «صنع»؛ ومنه «Poiê tê s» صانع، و«Poiê ma» «مصنوع»؛ وهو المراد في كتاب أرسطو؛ فلذلك ترجمه العرب باسم «صنعة الشعر» (أو صناعة الشعر، أو الصناعة الشعرية). وأول من استعمله من المحدثين بول فاليري في درسه في «صنعة الشعر» Collège de France)، ويريد به «النشاط العقلي الذي تتمخض عنه الأعمال نفسها»].

(7) ثاني هذين البيتين من: Boileau, *Art poétique*.

ونرى، نحن المحدثين، أن هذا التعريف ضيق جداً لأن الأشكال الشعرية قد تغيرت في الزمان من القرن السابع عشر إلى اليوم. وظلت المقابلة في الفرنسية مدّة طويلة واضحة جداً. أعني تلك المقابلة التي اندهش السيد جوردان[8] وسُرّ عندما اكتشفها. وكل ما ليس نثراً فهو نظم؛ فلذلك كان لفظ «الشعر» يدلّ على طريقة خاصة في الكتابة، وكانت المقابلة بين النثر والشعر تعلو على مقابلة الأجناس الأدبية. وكان مؤلّف الأنشودة والمأساة يعد «شاعراً»؛ وكان ذلك على مرّ العصور سبباً في تأويلات خاطئة. القس بريمون مثلاً لم يكن يرى في راسين إلا الشاعر، ناسياً أن راسين كان يدعو نفسه «شاعراً مسرحياً»، أي أولاً وقبل كل شيء مؤلّفاً مسرحياً[9]. والمسألة التي ألحت، لاسيّما في القرن الذي بعده، هي هل ينبغي أن تُكتب المأساة والملهاة نظماً أم نثراً؛ غير أن الفصل ظلّ واضحاً مدّة طويلة بين ذينك الشكلين في الكتابة[10]، بغض النظر عن جودة الأعمال المعروضة. نعم، كان يُحط من قدر الشاعر الرديء ويُنعت بأنه «ناظم» لا يكتب سوى «نظم مقفى»:

«معظم الأبيات التي نمطَر بها إنما هي نثر مقفى. ويقال لذلك في أسلوب مضحك «نثر فاسد» أكله السوس»[*].

غير مجد، في مملكة الشعر، مؤلّفاً متهوراً أن يظن أنه في صناعة القوافي بلغ الذرى..

(8) راجع ما قاله السيد جوردان (Jourdain) في: Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, sc. 4.

(9) قال فاليري: «ولو أنعمت النظر لاستغربت هذه الطريقة (طريقة القس بريمون (L'abbé Brémond))، إذ اختير، لتعريف الشعر الخالص، جنس أدبي غير الشعر».

(10) Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 362-366 et 399-405.

(*) في هذا الكلام جناس لم يتسع لنا العبارة عنه، وهو أن لفظ Vers يطلق في الفرنسية على بيت الشعر وعلى السوس.

وكان من شأن الكاتب الجيد أن يكتب نثراً شعرياً:

متى كان في النثر صور ووزن وُصف بأنه شعري[11]، إلا أن الشاعر الرديء يظل شاعراً، والناثر الجيد ناثراً. لم يكن الشعر إذاً يكلف شيئاً، أياً ما كان الموضوع المطروق؛ فازدهرت في القرن السابع عشر القصائد الوصفية في مواضيع شديدة الاختلاف شديدة الابتذال[12]. وكان هذا الوضع مخالفاً للرغبة المشروعة في كتابة أعمال تكون شعرية حقاً، بالمعنى الجمالي. ولما كان من شأن النثر أن يكون شعرياً ظهر شكل جديد، هو القصيدة النثرية، وكان برتراند[*] وبودلير أبوَي عُذْرَتِه، بل لعلهما صاحبا أجود نماذجه. وخلاصة ما يستفاد من هذا التطور أن المؤلّفين والقراء قد أبانوا عن حزم وصرامة إذ أعظموا قدر الشعر وعدّوه أحسن الأجناس وأكثرها شروطاً.

وهذه الشروط هي التي ينبغي الإشارة إليها أولاً: ذلك أن المقابلة بين النثر والشكل المنظوم تقود القارئ إلى الاعتقاد أن للناثر من الحرية على قدر ما يحتمل الشاعر من الضرائر التي يفرضها عليه البيت. وفي العروض وتنظيم الأبيات في أدوار، وفي الأصوات ولاسيّما القوافي، وفي اختيار الألفاظ المستعملة أو الاستعارات، يخضع الشاعر عن طيب خاطر لاختيارات تحد عليه استعمال اللسان. وفي القرن الثامن عشر، وهو عصر كان تعاطي الشعر فيه كثيراً ومع

---

(11) الاقتباسان معاً في: L'abbé Féraud, *Dictionnaire critique*,
في مادتي Prose وPoésie.

(12) وقد تهكم بلزاك من استهلال قصيدة ملحمية كان الغرض فيها مدح اللعبة النبيلة المسماة كرة القرن (Balzac, *Les paysans*, 2e partie, ch. 1).

(*) برتراند (Aloysius Bertrand 1807-1841) لقب Louis Jacques Napoléon شاعر فرنسي معدود في صغار شعراء الرومنسية. له قصائد نثرية تأثر بها بودلير.

ذلك لم ينجبْ من أعلام الشعر ما أنجب من أعلام النثر، لم يحتمل المؤلفون تلك الضرائر إلا على مضض؛ وقد ساء ذلك النقاد: فهذا القس فيرو، وهو من المعجميين، أشار إلى ركاكة اللغة؛ قال[13]:

> لا يتمتع الشاعر عندنا إلا بثلث اللسان القومي، وسائره محظور عليه كأنه أرذل من أن يلتفت إليه.

أضف إلى ذلك أن ضرورة تَجنب التقاء الصائتين والخضوع لعروض البيت قد اضطرا إلى تغييرات صرفية ونحوية منها استعمال أشكال عتيقة، ومعاقبة غير متوقعة بين حرفي Par وDe في العبارة عن المبني للمجهول، وزيادةٌ أو حذف لبعض الأدوات النحوية، واستعمال خاص لأزمنة الفعل[14] وغيرُ ذلك. وطلب القافية يؤدي أيضاً إلى تغييرات في المعجم، إذ كثيراً ما يغلب طلب الجناس على استعمال الألفاظ على معانيها الصحيحة. وآخر المطاعن وليس بأقلها شأناً أن «في القافية دائماً تضييقاً»، كما قال فيرو[15]، وأنها «كثيراً ما تجعل الأسلوب ركيكاً». خلاصة الكلام أن الشعر يعوق يُسْرَ العبارة، فتأتي «غير منتظمة»، أي غير جارية على سنن اللغة والبلاغة. والشكل المنظوم بطبيعته مضطر إلى استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، إلى أن يكتب في الأكثر ما لا يقال. تلك هي المغايرات التي سجلها فيرو، وهو اللساني المحنك، في لين تارة وطوراً في شدّة؛ وبذلك يتبين أنه ابن عصره حقاً. وفرلين[16]، في القرن الذي بعده،

---

(13) في مادة Idiome: L'abbé Féraud, *Dictionnaire critique*.
وصاحب الجملة في الحقيقة هو لاهارب، وفيرو يسلخه ويسكت عن ذلك.

(14) راجع شواهد على ذلك في مقالتنا المعنونة: Pierre Larthomas, «Sur une définition de la langue poétique,» *Cahiers de lexicologie* (1987-1988), pp. 125-136.

(15) مادة Rime في *Dictionnaire critique* والكلام لفولتير.

(16) Verlaine, «Art poétique,» *Jadis et naguère* (*Oeuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 206).

«سيقول» أيضاً «عيوب القافية»، لكن لأسباب مختلفة من غير شك.

لا مراء إذاً في أن الشعر يحيا بالضرائر؛ لكن تلك الضرائر يرتضيها الشاعر، بل يفرضها على نفسه. وقد ذكر فاليري قصيدة لافونتين «أدونيس» وأن فيها «ضرائر لذيذة»[17]؛ واختار بودلير أحد أثبت الأشكال، وهو الرباعية الأدوار، وعلل اختياره بقوله[18]:

«مَن هذا الغبي (ولعله من الأعيان) الذي يزدري رباعية الأدوار ولا يرى جمالها الفيثاغوري[*]؟ عندما يكون الشكل ملزِما ينبع المعنى أشد. كل شيء تواتيه الرباعية الأدوار: الهزل، والغزل، والانفعال، والهاجس، والتأمل الفلسفي. فيها من الحسن ما في الفلز والمعدن حسن الصنعة».

وتلك الصنعة، أي تهذيب الشكل والمعنى، هي التي توثق العرى بين ذينك العنصرين؛ وبذلك تفهم أن الشاعر الواحد، أعني فكتور هوغو من شأنه أن يكتب في سنة 1822 أن «الشعر ليس في شكل المعاني وإنما في المعاني نفسها»، وفي سنة 1863 أن «المضمون الحقيقي إنما هو الشكل»[19] من غير أن يكون بين

---

(17) Paul Valéry, «Au sujet d'Adonis,» *Variété I*, Pléiade, t. I, p. 476.

(18) Baudelaire, «Lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860,» *Correspondance*, Pléiade, t. I, p. 476.

(*) الفيثاغوري تعريب Pythagorique. وهي نسبة إلى الفيلسوف الرياضي اليوناني الشهير (من أهل القرن السادس قبل الميلاد)، وهو في **الفهرست**: بوثاغوراس، وفي **إخبار الحكماء**: فيثاغورس. ومعنى النسبة في الفرنسية: ممتد، مطول، لأن ذلك الفيلسوف أثِر عنه طلب الصمت الطويل من أتباعه. ولا أرى «الجمال» يوصف بالطويل ولا بالممتد. والراجح أن المراد «الرياضي»، أو «الهندسي»، وهو مناسب لهندسة الرباعية الأدوار ومعمارها.

(19) الاقتباس الأول (1822) في مقدمة: Victor Hugo, *Odes et poésies diverses*, éd. club du livre, t. II, p. 5,

والثاني (1863) في *Utilité du beau*.

الأمرين - وتفصل بينهما أربعون سنة - تطور ولا تناقض. ونذكرك بمثل ذلك، وهو أن مالارميه ردّ على ديغا(*) أن الشعر لا يستقيم بالمعاني، بل بالألفاظ. وبذلك تدرك أن الشاعر ليس البتة بحالم، كما أشار إلى ذلك فاليري في صدد الكلام على لافونتين[20]، بل يجتهد مثابراً في استعمال اللغة والعناصر التي يضعها بين يديه اللسان على أكمل وجه يستطيعه. وقد يندهش بعضهم من أن يكون في الشعر صناعة، بل يستنكر ذلك، ولا يكاد يستسيغ أن يعمد الشاعر إلى رباعية الأدوار فيشرع في طلب القوافي أولاً[21]، ولا يبقى عليه بعدئذٍ إلا ضمّ بعضها إلى بعض. ومن شأن ذاك التضاد أن يُستنكر بين منهج الصناعة هذا وشرف النتيجة المطلوبة. وهاهنا أيضاً نقتبس هوغو، قال[22]:

البيت:

تافه، صبياني، بليد. عَدّ الألفاظ، حسبان المقاطع الصوتية.

أو:

لا شيء أخفى ولا أجلّ. ذاك السلّم العظيم الذي به نخرج من الثرى ونلِج إلى الثريا.

أشرف الشعر إنما كانت حياته دائماً بذلك التضاد، ويعيشه الشاعر تارة بلذة وطوراً بألم.

(*) إدغار ديغا (Edgar Degas 1934-1917): فنان تشكيلي فرنسي. معدود في الطبيعيين.

(20) Valéry, «Au sujet d'Adonis,» p. 236.

(21) وقد كان ذاك صنيع شينييه (Chénier) وهيريديا (Hérédia).

(22) Victor Hugo, *Tas de pierres*, éd. club du livre, t. X, p. 1189.

وبعد التذكير بهذه المبادئ يحسن الإشارة أولاً إلى ما ليس هو الغرض هنا البتة. إن الشعر، أولاً وقبل كل شيء، طريقة في الكتابة، واستعمال للغة لأغراض خاصة؛ فينبغي لدارسه ألا يتعرض للأعمال التي تنتسب إلى جنس أدبي غيره، إلى الجنس المسرحي مثلاً، لأن البيت في هذا يستعمل لأغراض غير شعرية، والبيت الإسكندري الذي استعمله هوغو في *Cromwell* (**كرومويل**) ليس هو الإسكندري المستعمل في أعماله الغنائية الأخرى[23]. وسوف يترك جانباً أيضاً تلك الأعمال التي ليست سوى «للمناسبة»، وأحياناً لا يترفع عنها الأعلام منهم: فالرجل الذي ألّف «هيرودية» هو نفسه الذي نظم في أدوار رباعية عناوين مراسليه[24]. فعليه إذاً أن يولي عنايته للأعمال التي يكون فيها الشعر محمولاً على محمل الجد، ولا يقتصر الشعر فيها على «تجنيسات» لطاف، وإن شرفت، بل يجتهد في بلوغ ما لا يستطيع بلوغه النثر الكتابي، فكيف اللغة المنطوقة. ويقتضي ذلك اختيارات دقيقة. وليس لنا هنا توجه تاريخي ولا جغرافي، إلا إننا سنأخذ شواهدنا من الأدب الفرنسي، لا لسبب سوى الكفاءة، لأن

---

(23) ساق هوغو مثالاً للبيت «المسرحي» الجيد أول بيت من **كرومويل**، وهو: «غداً الخامس والعشرون من حزيران/ يونيو ألف وستمئة وسبع وخمسين» (V. H. raconté par un témoin de sa vie, chap. 48, éd. club du livre, t. III, pp. 1306-1309).

(24) راجع نشرة: Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance* (Paris: Gallimard, 1996),

وراجع في علاقات ذلك بالأعمال الكبرى مقدمة إيف بونفوا (Yves Bonnefoy)، ص 7 ـ 52.

[وهيرودية (Hérodiade) أو (Hérodias) أميرة يهودية كانت زوجة هيرودس أنتيباس (Hérode Antipas) غير الشرعية؛ فحملته على قطع رأس يوحنا المعمدان (Jean-Baptiste). راجع **الكتاب المقدس**، «إنجيل متى،» الإصحاح 14، الآية 4، و«إنجيل مرقس»، الإصحاح 6، الآية 18. وصاحب الكتاب المذكور هو مالارميه].

القصد عندنا الوصول إلى نتائج عامة. فبعد أن عقدنا العزم على هذا الوجه علينا أن نعترف أن الشعر قد تعاورته أحوال غريبة على مر العصور. إن القرن الثامن عشر الفرنسي لا يبدو لنا شعرياً إلا لماماً، أي إنه فضّل نثراً شديد التحرر، أي شديد الصفاء لو تأملت، وقد تقدّم ذلك. وفي القرن التاسع عشر على العكس حدثت ثورة مازالت آثارها تتردد إلى اليوم. وعن هذه الحركة وتقلباتها نترخص في الإحالة على عملين اثنين من بين أعمال كثيرة: أحدهما لفرنسي، هو ريمون، وعنوانه **من بودلير إلى السوريالية**، والثاني لألماني، هو فريدريش، وعنوانه **بنيات الشعر الحديث**[25]، وفي الصفحة الأولى منه:

«أولئك الذين أسسوا الشعر الحديث في أوروبا ومازالوا أشهر أعلامه فرنسيون من أهل القرن التاسع عشر، مثل رامبو ومالارميه.. وأعمال رامبو ومالارميه هي التي توضح القوانين الأسلوبية في الأعمال الشعرية الحديثة..»

وقد ذكر المؤلّف بودلير أولاً لأنه الأصل الذي انطلق منه كل شيء. وينبغي أيضاً ذكر فرلين ولافورغ(*) وكثير غيرهما من شأن كل واحد أن يفضلهم عليهما في سويداء قلبه؛ وينبغي الإشارة إلى أن بعض هؤلاء الشعراء كان أو لم يزلْ أيضاً من المنظرين، مثل مالارميه وفاليري وإيف بونفوا. وليس على الناقد إلا أن يدعهم

---

(25) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris: Corti, 1952), et Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne* (Paris: Denoël, 1976), et à Hambourg en 1956.

(*) جول لافورغ (Jules Laforgue 1860-1887): شاعر فرنسي. كان من المتشائمين. وكان غرضه من الشعر أن «يطرز صوراً لطيفة في خمة الوهم العالمي».

يتحدثون ما وسعه ذلك[26]، وعذره الوحيد في ذلك أنه لا ينظر إلى الأمور نظرتهم، شأننا نحن هنا مثلاً، إذ نحكم على الشعر وفق قوانين فعل القول. ذلك أنه لا ينبغي البتة أن يعزب عن الذهن أن الشعر من حيث تكوينه وبنياته، أبعد الأجناس عن كلامنا اليومي، إلا أنه، مع التسليم بهذا المبدأ، يظل لغة، أي تواصلاً. فبين مَن ومن؟ ولماذا وكيف؟ تلك هي المسائل.

وأولاها مسألة العلاقات الجوهرية بين القائل والمقول له. وقد قام، ولعله لايزال قائماً، شعر مرتجل، شفهي إذاً، وتبعاً لذلك لا بقاء له بعد سماعه. ومن المحتمل أن هذا النوع من الشعر كان هو الأصل في قصائد هوميروس، إلا أن ذلك إنما هو فرضية؛ وكيفما كان، فالشعر الشفهي متى نُسخ كتابة[27] تغيرت خصائصه. والعادة أن تكون القصيدة مكتوبة، على تفاوت في السرعة ومع تنهدات الأسف والحسرة، ثم تلقى إلى الجمهور متى قضى المؤلّف أنها تامة أو لغير ذلك من الأسباب[28]. وقد يكون تلقي العمل سمعاً أو قراءة. في الحالة الأولى قد تُغنّى القصيدة (كما كانت تغنّى في الأكثر قصائد رونسار الرباعية الأدوار) وقد تُتلى وحسب، أو تُتلى مرفقة بالموسيقى. وفي مطلع القرن العشرين كانوا ينشدون مع Le cygne (التّمّ)، قصيدة سولي برودوم، سَمِيَّتَها معزوفة سان

---

(26) لاسيّما إذا كان هذا الناقد أعزل من أي سلاح. ففي ندوة بالأمس القريب أعلن كيبيدي فارغا أن «تحليل الشعر تحليلاً بلاغياً أسلوبياً صار متعذراً» بعد القرن التاسع عشر، وأيضاً أن «الشعر الحديث لا يقبل التحليل الأسلوبي» (Kobedi-Varga, *Qu'est-ce que le style* (Paris: PUF, [s. d.]), pp. 170 et 173).

(27) وقد فعل ذلك ميريميه في: Mérimée, *Colomba*, Pléiade, pp. 479 et 492.

(28) تصريحات فاليري نفيسة في هذا الصدد وفي مسألة «المقبرة البحرية» (Valéry, «Au sujet du cimetière marin,» *Oeuvres*, Pléiade, t. I, pp. 1496-1507).

سانس(*)، على أن تجعل آلات الكمان الجمهور النص والإنشاد أكثر شعرية. ومازال إلى أيامنا هذه من النادر الوثوق في صوت الإنسان وحده؛ فكثيراً ما تُثقل القصيدة بموسيقى يُرتاب في جودتها وعلاقتها بالنص؛ بل الإنشاد نفسه، متى اكتفي به، هيهات أن يكون دائماً مناسباً؛ ولم يسلّم الشعراء قصائدهم إلى ممثلين إلا على مضض في الأكثر[29]، لاسيما إذا كان هؤلاء نزاعين إلى «التشدق»، أي إلى الغلو في تفخيم الإلقاء. ولذلك لابدّ أن تعرف كيف يقول الشاعر أعماله هو[30]. وقد مكنتنا وثائق سمعية من سماع Le cimetière marin (المقبرة البحرية) بصوت مؤلفها؛ والمدهش فيها نوع رتابة في القول تتطلع إلى أن تكون على وتيرة واحدة، ومواطن السكوت، لأنها وإن قصرت تفرد كل بيت من عشرة مقاطع كأنه مستقل بنفسه. وهذه وثيقة لا غنى عنها لمن يريد تعريف شعرية فاليري تعريفاً صحيحاً!

أما القارئ فيشعر بحرية أكبر من السامع؛ فيتخذ لقراءته الوتيرة التي يرتضيها، وقد يرجع إلى ما قرأه، ويتوقف، ويحلم، ثم يطوي الكتاب عندما توشك المتعة أن تصير مع المدّة عناء. وقد ذكر بودلير لحظة الإعياء هذه: فالرسالة التي امتدح فيها رباعية الأدوار سقنا منها فقرة[31] هذا تمامها؛ قال:

«أما القصائد الطوال فنعلم ما ينبغي الاعتقاد فيها؛ فهي ملاذ

(*) سولي برودوم (René François Sully Prudhomme 1839-1907): مهندس شاعر فرنسي، كان يحلم بالتوفيق بين الشعر والعلم. وسان سانس (Camille Saint-Saëns 1935-1921) ملحن فرنسي.

(29) كان سان جون بيرس (Saint-John Perse) لا يحبذ أن تقرأ قصائده بصوت عالٍ.

(30) مثلما كان أراغون يصنع بأعماله: Jean-François Revel, *Mémoires* (Paris: Plon, 1997), p. 138.

(31) انظر ص 364 من هذا الفصل.

العاجزين عن صنعها قصاراً».

وخلص الشاعر إلى أن:

«كل ما جاوز مدّة الانتباه التي يستطيع الكائن البشري صرفها في الشكل الشعري فليس بشعر».

وسواء أكانت هذه الملاحظة من رجل قصير النفس، كما قال من ساءت نيته، أم أن صاحبها هو إدغار بو[32]، فليس ذلك بالمهم؛ بل الأهم أن هذا الانشغال جديد في الأدب الفرنسي، يترجم عن رغبة حديثة حقاً في كتابة أعمال قصار لكن معظمها مستغلق يقتضي شيئاً كثيراً من القارئ. وليس من باب الاتفاق أن «أنا» في قصيدة فاليري النثرية المذكورة قبل، أعني «عاشق القصائد»[33]، يشير - كما يدلّ على ذلك أصل لفظ «العاشق» - إلى الذي يعشقها، إما لأنه كتبها بنفسه، وإما لأنه يستمع إليها ويقرأها. وليس هو «القارئ المتوسط» الذي كان بالأمس القريب ديدن ريفاتير، بل هو القارئ المثقف، القادر على إدراك جميع الدقائق، وفهم جميع التلميحات؛ باختصار هو القارئ المثالي، وفيه أيضاً شاعر.

وخلاصة هذا التحليل لتلقي القصيدة أن التأويل يختلف في حالتي الاستماع والقراءة. وفي هذين البيتين من قصيدة «الرمانات» لفاليري[34]:

«أظنني أرى هامات ملوكية

انصدعت لما اكتشفت»

---

(32) Baudelaire, *Correspondance*, Pléiade, t. I, p. 1083, 4, 3.

(33) انظر ص 339 - 338 من هذا الكتاب.

(34) قصيدة Les Grenades (الرمانات) في: Valéry, *Charmes*, *Oeuvres*, Pléiade, t. I, p. 146.

لا يستطيع السامع أن يعرف هل هذه الصورة [eklate] (انصدعت) صيغة الفعل المصدرية (éclater) أم صيغة اسم المفعول (éclatés). وعلى العكس من ذلك، في النسخة المبيَّضة من قصيدة أبولينير:

«تحت جسر ميرابو (Mirabeau) يجري السين (seine)

وهواناً

أينبغي لي الذكرى

كانت الفرحة دوماً تعقب الأسى»

يرى القارئ غياب علامات الترقيم (بل قل حذفها[35])، فيستريب بالبيت الثاني هل هو متصل بالأول أم بالثالث. أما السامع فليس في مثل حاله لأن الاختيار وقع بالنيابة عنه، إذ الإنشاد جهراً يقتضي الحسم في تلك المسألة.

ويكشف الاقتباس عن فاليري الذي صدّرنا به هذا الفصل[36] عن طموح عند هذا الشاعر في استثمار كافة إمكانات اللسان الذي يستعمله كأنه آلة يعزف عليها ليستخرج منها أشد النبرات إيلاماً أو أحياناً ليلهو بها: ذلك أن الأعمال التي يحملها الشاعر على محمل الجد أو على محمل العمق قد لا تخلو هي أيضاً أحياناً من جناس، كما يشهد على ذلك قول فاليري hêtre suprême[37]، ولا من خدعة أدبية كما هي الحال في بعض قصائد مالارميه[38]. والغرض الأهم

---

(35) راجع ملف ديوانه: Décaudin de Apollinaire, *Alcools*.

(36) انظر بداية هذا الفصل. Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, t. I, pp. 161 et 1678.

(37) [وقوله hêtre suprême معناه «الزان الأعظم»، لكن فيه تجنيساً بلفظ Etre، «الكائن»].

(38) Pierre Larthomas, «Sur un poème de Mallarmé,» *L'information grammaticale*, no. 57 (Octobre 1995), pp. 3-9.

تجنب «الكلام المهيأ» الذي يشين للأسف كلامنا اليومي. إن الشاعر متنبه إلى عناصر اللغة كلها، فلذلك يكتب أعمالاً تبدو تارة بسيطة مفحمة، وطوراً رهيبة التعقيد. ونقتصر في مسائل التأويل هذه على بضع ملاحظات.

ونبدأ أولاً بالمعجم، إذ قد يقع في بعض الألسن أن تكون الفوارق بليغة بين ما يقال وما يكتب: فالعربية الفصحى لغة يستعملها الجميع، وبإزائها عربية دارجة كثيراً ما تختلف من بلد إلى بلد؛ وفي اليونانية القديمة أيضاً معجمان متباينان. وفي العصر الكلاسيكي كان مفهوم السجل اللغوي مفهوماً جوهرياً[39]؛ فكان على الشاعر إذا أراد أن يكتب عملاً شعرياً حقاً ألا يستعمل من الألفاظ إلا ما هو شعري؛ فكان لابدّ للاختيار من أن يكون شديد الدقة. وبالنظر في القواميس، مثل **قاموس فيرو**، تتضح معالم نظرية مضبوطة من الممكن صياغتها كما يأتي:

- إذا لم يتوافر لفظ شعري لمسمّى من المسميات فلا مناص من استعمال الردف؛ مثال ذلك قول دوليل[*]: «فلك دوّار»، يريد: «العجلة»؛

- إذا توافر اللفظ الشعري فلابدّ من تفضيله على اللفظ «المبتذل» (نحو: «نوتي» عوض «بحار») وإن اقتضى ذلك صورة أسلوبية (نحو: «المهنّد» كناية عن «السيف»)؛

- إذا كان بعض الألفاظ غير شعري فمن شأنه أن يصير كذلك

(39) Joëlle Gardes-Tamine, *La rhétorique* (Paris: A. Colin, 1996), la roue de Virgile, p. 118.

(*) دوليل (L'abbé Jacques Delille 1783-1813): شاعر فرنسي. كان من القساوسة. ترجم فرجيليوس، وله شعر تربوي يصف فيه الطبيعة.

في النص، لأسباب ثلاثة على الخصوص: أما لأنه يُحمل على معنى خاص (كأن تقول: «النجم»، تريد «المصير» و«المآل»)، وإما لأنه يُنقل من الحي إلى غير الحي (كأن تسمي الأشياء «أمينة»)، وإما لأنه يشرف ببعض العناصر، لاسيّما بالنعوت (ويصدق هذا مثلاً على compliment «ثناء» وpartie «جزء» وremède «دواء» وruse «حيلة»).

وفيرو معجمي محنك؛ فلم يفُتْه أن تلك القواعد إذا طُبقت بحذافيرها، فكثيراً ما تكون مدعاة للبس. وساق مثلاً على ذلك لفظ «الأسل»، إذ يطلق في الشعر على «السيف» و«السكين» و«المزراق» و«الرمح»[40]، وعلى السياق وحده المعوَّلُ في اختيار المعنى الحقيقي. وأشار أيضاً - وقد قدمنا ذلك - إلى افتقار هذا المعجم الشعري. وفي القرن الذي بعده كانت الاستجابات تارة فاترة وطوراً عنيفة: فهذا فيني[41] كتب أن «الشعر في فرنسا ليس له سوى لغة ناقصة محصورة متورعة»، وشجب هوغو الردف لأنه «حصر ذهني»، وسمى «الخنزير باسمه». لكن شعر الأول لم يزلْ مثقلاً بألفاظ شريفة (نحو: «اللجة» عوض «الماء»، و«الهباء» عوض «الغبار») بإزاء ألفاظ مثل bricks (أبرِكة) وmocassins (الخِفاف)(*)؛ ولم يَقُلِ الثاني «الحيوان الذي يقتات على البلوط» - كما قال دوليل - بل استعمل لفظ «الخنزير». أما معجم بودلير

---

(40) نسي فيرو (Féraud) لفظي Faux (الحاصدة) وFaucille (المنجل) في بيت سان أمان (Saint-Amand) الذي يستشهد به جينيت كثيراً من قصيدة *L'or tombe sous le fer*.

(41) Vigny. *Journal d'un poète*, Pléiade, p. 887, Hugo, *William Shakespeare*, éd. club du livre, t. X, p. 329, et *Réponse à un acte d'accusation*, id., t. IX, p. 74.

(*) الخِفاف جمع خُف: «ما يلبس في الرجل من جلد رقيق» (**المعجم الوسيط**، خف)؛ والأبركة: «سفينة خفيفة» (**البحرية في مصر الإسلامية**، ص 334).

فقلما يجاري سجلات اللغة، ويكشف هو أيضاً عن تنافر عجيب: فمازال فيه «الهباء» هو «الغبار»[42]، إلا أن ألفاظاً مهملة في الشعر استُعملت فيه منذ التنبيه «إلى القارئ»:

«متراصة، مزدحمة كألف ألف دودة معوية (helminthes).

في أدمغتنا تثمل أمة من الشياطين..».

إن لفظ helminthes ليس لفظاً «سافلاً»، بالمعنى الذي يقصده هوغو؛ وإنما هو من اصطلاحات العلماء ويدل على دود المعي، وهو ما في القواميس. وليس مسماه بشعري بتة. ويمكن البحث عن الأسباب الدفينة التي دعت إلى استعماله: فرجح بيشوا[43] أن بودلير ربما وقع عليه في أحد قواميس القوافي؛ ولعله استرعى انتباهه التضاد بين حسن أصوات اللفظ وقبح ما يدلّ عليه؛ ولعله أيضاً عول على كسل القارئ، وأنه إن لم يكن يعرف اللفظ فلن يكلف نفسه عناء البحث له عن معنى، فلا يلتفت إلا إلى حسن القافية المنتظمة. أما اليقين الثابت فهو أن هذا الاستعمال من قبيل ما يمكن تسميته «شعريات[*] التحدي»: ذلك أن العناصر التي تنظمها تلك الشعريات أبعد من أن تكون شعرية إلا أن القصيدة بأكملها - خلافاً لما يتوقع - شعرية. ولعل ذلك أيضاً من قبيل «شعريات الخدعة»، وتقتضي علاقات خاصة بين الشاعر وقارئه؛ فينخدع هذا أحياناً لتقصيره وأيضاً لأن المؤلّف

(42) مثلاً في: Baudelaire, *Le cygne*, *Les fleurs du mal*, Pléiade, p. 86.

(43) كلام كلود بيشوا (Claude Pichois) في الهامش 4 من ص 832 من نشرة Pléiade المذكورة قبل.

(*) الشعريات هنا مقابل Poétique، والشائع فيها «شعرية». وفي هذه الجملة ما يدعو إلى تفضيل اصطلاح «الشعريات» (فيكون لفظاً آخر ينضاف إلى «الأسلوبيات» و«الحكائيات») تمييزاً له عن الصفة.

أراد خداعه. والأمثلة غير هذا كثيرة، لاسيّما في شعر مالارميه.

وللشاعر إدراك خاص للألفاظ. وهذا يفهم على أوجه. ولكل كاتب تعلق ببعض الألفاظ أو نفور من بعضها مما يصعب تفسيره. وتكون استجابته أشد من استجابتنا نحن؛ فلذلك تبدو في كثير من الأحايين ذاتية صرفاً. ولئن صدق هذا على الروائي[44] فهو على الشاعر أصدق لأنه في المعتاد من كبار مطالعي القواميس. وقد ألف إلويار ديواناً سماه **ألفاظ لا أدري لِمَ ظلت إلى اليوم محظورة علي**، وألف بالاشتراك مع بروتون **قاموس السوريالية المختصر**[45]. إذ إن الشاعر يرى للفظ المنفرد مميزات خاصة خفية. وهذا النزوع إلى اعتبار اللفظ في نفسه في آن أداة وتحفة فنية[46] مخالف للاستعمال الشائع، إذ لا يستعمل فيه ذلك اللفظ إلا مغموراً في الجملة، متصلاً بغيره من العناصر، وثيق الصلة على كل حال بالمسمّى الذي يدلّ عليه. وهوغو مثال مفيد جداً لأن له تصوراً صوفياً حقاً للفظ، عبّر عنه أشد عبارة في إحدى أشهر قصائده؛ قال[47]:

«لأن اللفظ، فاعلم، كائن حيّ..

الألفاظ مارة النفس المجاهيل..

---

(44) ولنقتبس فلوبير: «Conjecture (الرجم بالغيب) دنيء المسمّى، واللفظ بعد قبيح في نفسه. Méandre (جزع النهر) مبتذل مهلهل، لا ترى فيه العين شيئاً. ما أحسن لفظ Sandale (النعل)! ما أفخمه!».

(45) Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I, pp. 691-796.

(46) ومن شأن القصيدة ألا تتكون إلا من كلمة واحدة تتكرر مراراً (Aragon, *Persienne*).

(47) Suite, Victor Hugo, *Les contemplations*, éd. club du livre, t. IX, pp. 79 et 81.

لأن اللفظ هو الكلمة، والكلمة هي الله»؛

وفي البيت الأخير تضمين لأول آية من إنجيل يوحنا.

ولذلك تجد له إشارات تدخل في باب الإلهيات، كقوله[48]:

«سحيق» مثل «لانهائي»، مثل «مطلق»، مثل «أزلي»، مثل «مجهول»، مثل «فائق الوصف»، واحد من هذه الألفاظ التي لا يحلّ محلّها شيء فلابدّ من أن يتواتر ورودها. ومن الألفاظ ما هو كالله في قلب اللغة.

وقوله أيضاً[49] مشيراً إلى التضاد بين إيجاز الألفاظ وكثرة معناها:

«إن للّفظ ذي المقطع الواحد قدرة غريبة على الشدة: mer (بحر)، nuit (ليل)، jour (نهار)، bien (خير)، mal (شرّ)، oui (نعم)، non (لا)، dieu (الله)، وغير ذلك».

إن اللفظ عند هوغو هو العنصر الجوهري في اللغة؛ وعلى ذلك يعرّف الأسلوب أحياناً بأنه «إبداع في اللفظ»[50]. ولذلك تجد له استعمالات لابدّ من تعريفها وتصنيفها. ومن ذلك تأثر هوغو، وهو من كبار الرسامين، بالعناصر المرئية في اللفظ. ولا أحد قبله ولا بعده عني عنايته بالخط حتى غلّبه على الصوت. وكان يعتبر اللفظ شيئاً ينبغي رؤيته لأنه تمثيل مجازي لعنصر من عناصر العالم المرئي؛ فأقام علاقات لطيفة بين العناصر الخطية (أي الإنسانية تبعاً لذلك)

---

(48) éd. club du livre, t. X, p. 1219.

(49) *Portefeuille non daté*, t. XV-XVI, p. 438, (وقد تقدّم ذكره)

(50) *Portefeuille*, 1834-1839, t. V, p. 1010.

وبين سائر الخليقة؛ قال[51]:

«nuit (ليل)! يا له من لفظ! كل شيء فيه. ليس هذا لفظاً، هذا منظر. أوله (N) الجبل، وثانية (U) الوادي، وثالثه (I) برج الناقوس، وآخره (T) المشنقة.

- والنقطة؟

- هي القمر».

يتبين أن الشاعر لا يعنى باللفظ وحسب، بل أيضاً بالحروف المكونة له. ولا يستسيغ هوغو، ككثير غيره من الكتاب، ألا يكون لعناصر التقطيع الثاني[52] دلالة؛ فاجتهد في أن يجعل لها دائماً معنى، وإلا فقيمة، وأن يقيم بين العالم وبينها علاقات لطيفة. ولنأخذ الياء اليونانية Y مثلاً:

«هنالك، على أرداف جبل جورا (Jura) الوعرة، تخط مجاري السيول المجففة من كل جهة، ياءات. ألاحظتم كم هذه الياء حرف تصويري ذو دلالات لا تنحصر؟

الياء. احذروا هذا الحرف. انظروا! ما الياء؟ مجريان يلتقيان. ولو عُزّزا بثالث لَنِيحَ على نوح»[53].

---

(51) *Portefeuille dramatique*, 1839-1843, t. VI, p. 1046.

(52) راجع في مسألة التقطيع المضاعف في اللغة: André Martinet, *Eléments de linguistique générale*.

(53) *Albums* 1839, éd. club du livre, t. VI, p. 715.

[في الأصل جناس بين Noé (نوح) وNoyé (غرق). فعربناه بما ترى. وهذا الحرف اليوناني نقله العرب قديماً تارة كسرة أو ضمة (في إربيليس (Herpyllis)) ومرمقس (Myrmex)، وطوراً واواً (في الطوانة (Tyane) وقورينة (Cyrène) وأوطولوقس (Autolycos) وفرفوريوس (Porphyre) وبوثاغوراس (Pythagore)، وتارة أخرى ياء (في ديسقولس (Dyscolus))، وطوراً آخر ياء مضمومة ممدودة (في هيولي (Hylé)). راجع الأعلام في فهارس **الفهرست**، طبعة فلوغل)].

في أعماله برمتها تقع على جناسات حرفية (لا لفظية) حقيقية، وعلى استعارات يمكن تسميتها «أبجدية»، وعلى «موافقات» تذكّر على التو برامبو، نحو[54]:

«أليس صحيحاً أن الصوائت ليست موجودة للأذن وحدها، بل للعين أيضاً على قدر ذلك لترسم الألوان؟ هذا ما يرى عياناً. A وI صائتان أبيضان متلألئان، O صائت أحمر، E وeu صائتان أزرقان. U هو الصائت الأسود. واللافت أن جلّ الألفاظ الدالة على معنى النور فيها حرف a أو حرف i وأحياناً هما معاً».

ويلي ذلك قائمة جمعت فيها ألفاظ متباينة الأصوات: lumière (نـور)، aube (فـجـر)، auréole (هـالـة)، candélabre (شـمـعـدان). ومخطئ من ذهب إلى أن الشاعر إنما كان بصرياً على الخصوص، بل كان كذلك سمعياً، كما يشهد على ذلك تناغم كثير من قصائده. لذا لا تجعل على ذكرٍ منك سوى أن اللفظ يفكَّك على كافة الأوجه الممكنة. وقد أبدى هوغو إعجابه بصديق له خطر في باله أن يختزل trognon (قـلـب الـثـمـرة) فـي rognon (كـلـيـة الـحـيـوان)، ognon (البصل)، gnon (اللكمة)، non (لا)، on (ضمير التنكير)[55]. إن هذا لهو، نعم، لكن هذه الصيغة ـ عن جدّ ـ متواترة عنده في نحو قوله: «في كذا كيت وكيت. . .». ولذلك تراه يعقد قرانات غير متوقعة من جهة الدلالة. ونكتفي منها هنا بمثالين: أحدهما في **البؤساء**[56]:

---

(54) *Portefeuille*, 1843-1851, t. VII, p. 601,

وفي هذه الأمثلة راجع: Genette, *Mimologiques*, p. 401.

(55) *Journal de chaque jour*, t. VII (1847), p. 893.

(56) *Les misérables*, IV, VII, t. 11, p. 701.

«عندهم (عند الناطقين باللغة السوقية) أن معنى الإنسان (homme) غير منفصل عن معنى الظل (ombre). إذ يقال لليل La sorgue، والإنسان l'orgue، فالإنسان مشتق من الليل.

والثاني مكرر مرتين[57]، ونقله عنه أو اهتدى إليه كلوديل:

«في المعرفة (connaître) ولادة (naître).

المعرفة

ولادة».

ونذكّر بعد هذا بالنادرة الآتية: يُروى أن جندياً عجوزاً كان دليل الشاعر في كاتدرائية إيكس لا شابيل فقال له: «هنا موضع» chamoines (يريد: chanoines، الكهنة القانونيين)؛ فاقترح هوغو[58] أن تكتب Chats-moines (القطط الكهنة). وتلك صيغة متواترة في أعماله، وأشهر مثال عليها قوله pâtre-promontoire (الراعي الشِّنَاخ). وليس الغرض في تلك الألفاظ المركبة إنما هو ضمّ المشبه إلى المشبه به، بل التنصيص على العلاقة العميقة التي تصل بين بعض عناصر «الممالك» الثلاث. وقد يقع أيضاً أن يكون التحام اللفظين أوثق، فيؤدي إلى تكوين ما يسمّى «النحت»، ومثاله أن لافورغ نحت من massacre (مذبحة) وsacrilège (تدنيس) لفظ massacrilège. فإن قيل: معظم تلك الطرائق معروف من قديم وفي غير الجنس الشعري[59]، قيل: نعم، لكن الشاعر يستعملها استعمالاً خاصاً لابدّ من تعريفه في كل مرة.

---

(57) على التوالي: *Carnets*, 1859, t. X, p. 1533, et *Portefeuille*, t. XIII, p. 659.

(58) *Le Rhin*, t. VI, p. 249.

(59) راجع استعراضات القرن الثامن عشر خاصة (واستعراضات بومارشيه في أعماله المطبوعة في [Pléiade، ص 3 ـ 116]).

تستدعي هذه الوقائع الخاصة بالألفاظ مقاربة جديدة للعلاقات بين صورتها ومعناها. إذ بينما يكون الدال والمدلول في الاستعمال الدارج وثيقَي الصلة (كوجهي الورقة التي اتخذها سوسور مثالاً)(60)، ترى تلك الصلة هنا قد أعيد فيها النظر، وشُكّك في أمرها، واستُبدل بها غيرُها، وصارت لها قيمة جديدة، لأن الشاعر يتفطن إلى علاقات لم يلتفت إليها أحد قبله. ولهذا نرى أعمال مالارميه - في هذا الباب - نفيسة جداً: ففيها ألفاظ نادرة، يجهل أكثرَها القارئ، مثل santal (الصندل) وmandore (عود قديم) وlampodophore (حامل المشعل) وptyx(*)، إلا أن استعمالها محدود جداً. ولم يحصِ بلوفير سوى ثمانية ألفاظ في «جامع الألفاظ لفهم المؤلّفين ما قبل الرمزيين والرمزيين»(61)، استعملها مالارميه، وقال:

«لم يستعمل السيدان فرلين ومالارميه البتة لفظاً لم تذكره القواميس الرسمية، وقلّما تجد فيها اسميهما يليان الأمثلة».

ذلك أن الغرض، لاسيّما عند مالارميه، ليس هو المفاجأة بإطلاق ألفاظ غير متوقعة، وإنما هو، كما قال في البيت الشهير(62):

---

(60) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale.*

(*) في قاموس (*Grand Robert*) أن هذا اللفظ استُعمل مرة واحدة فقط في بيت مالارميه: Nul ptyx Aboli bibelot d'inanité sonore، وأن Ptyx معناه في اليونانية «الطي في الثوب»، و«عصابة معدنية أو جلدية في الشّكّة»، و«اللوح أو الورقة للكتابة». وعلى ذلك قد يكون معنى البيت: «الدليل الصرف تبطله الصفحة كأنها طوته».

(61) Jacques Plowert, *Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, p. II:

والألفاظ الثمانية هي: Abscons (مستغلق) وAbstrus (عويص) وAuthentiquer (وثق) وConvivial (حسن العشرة) وHoir (وريث مباشر) وIncantatoire (عزائمي) وLatent (كامن) وVernal (ربيعي).

(62) Stéphane Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poë.*

«إعطاء ألفاظ القبيلة معنى صرفاً».

إن الغرض إذاً أن يكون الكلام على خلاف كلام القبيلة، ولاسيّما أنه يجدّد قيمة عناصر ليس لها قيمة تبادلية في حياتنا اليومية. ويتحصل المعنى الصرف تارة باللجوء إلى أصل الاشتقاق الصحيح أو المعتقد في صحته، وطوراً بتفكيك اللفظ تفكيكاً غير متوقع. وقد ورد في مجموعة من المقيدات، يرجح أن مالارميه سجلها أثناء مقامه في أفينيون (Avignon)، هذه الإشارة[63]:

«إن للألفاظ معاني عديدة، ولولا ذلك لوقع التفاهم دائماً - سنستغل ذلك».

وقد استغل مالارميه ذلك حقاً، لاسيّما في آخر قصائده. وعنده وعند كثير غيره من الشعراء طرائق بمثل هذه اللطافة، تقتضي أن يكون القارئ شديد الانتباه واسع الثقافة، إذ في «بوز نائماً»[64] وصف لنا العجوز بأنه كان:

«ملتفعاً بنزاهة بريئة وكتان أبيض».

نعم من شأن النزاهة أن تكون بريئة، لكن هوغو وقارئه العارف باللاتينية يدركان علاقة دلالية ألطف بين blanc (أبيض) واللفظ اللاتيني candidus (أبيض، ناصع) لاشتراكهما في المعنى الحسي، وهو معنى فقده اللفظ الفرنسي منذ مدّة طويلة، إن كان له حقاً. وهاهنا تذكير بالمعنى اللاتيني للفظ الفرنسي وإيحاء به. وهذه الوقائع من قبيل «تجديد التلتين من الداخل»[65]، وتتواتر عند هوغو وبودلير

(63) Mallarmé, *Notes* (1869), *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 852.

(64) Victor Hugo, *Booz endormi, La légende des siècles*.

(65) راجع في هذا المفهوم مقالة: Georges Gougenheim, «La relatinisation du vocabulaire français,» *Etudes de grammaire et de vocabulaire français* (Paris: Picard, 1970), pp. 414-429.

ومالارميه وفاليري وكثير غيرهم. إن قيمة الألفاظ الدلالية تحرَّف وتغتني في آن؛ فكأن المعنى المعهود يمّحي في الأكثر فلا تكون قيمة اللفظ في معناه الصحيح بقدر ما هي في الإيماءات التي يومئ إليها في سياق بعينه. ويخطر في البال هنا إلويار الذي تحدث عن اللفظ و«ربض» اللفظ، على أن للربض في الأكثر من الفعالية الشعرية ما ليس للفظ نفسه.

إن العلاقات في المعتاد وثيقة بين المعجم والنحو؛ وأحد أغراض القصيدة هو الوصول إلى وحدتهما العميقة. في كلامنا اليومي يكون عدد التراكيب النحوية في الأغلب الأعم محدوداً جداً وكأن العادة فرضته. أما المكتوب، وبالأحرى اللغة الشعرية، فأكثر تنوعاً لدواعي الإيجاز والشدة. والشعراء بالجملة يعنون عناية خاصة بالنحو: فقد ذكر فاليري في صدد مالارميه أن «النحو، وهو حساب، استعاد منزلته بين ربات الشعر»، وقال مالارميه نفسه[66]: «أنا في أعماقي نحوي دقيق». ولم يكن فرلين بأقل منه في ذلك، وعنه نأخذ بضعة أمثلة تتراوح بين انعدام الجمل انعداماً مدروساً والجملة الطويلة العديدة المنظومة بعناية فائقة.

أما المثال الأول، فالعناصر فيه منفردة لا تنتظم في جملة، لغياب الفعل، وهو الذي أجاد تعريفه بنفنيست[67] بأنه «العنصر الضروري لقيام عنصر إثباتي تام». ونحن في لغتنا اليومية كثيراً ما نستغني عنه لأن في المقام ما يعوض عنه فيؤمن اللبس. أما في الشعر فلا مناص من تأويل تلك الوقائع نفسها تأويلاً مختلفاً لأن مقاصد

---

(66) Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, t. I,
وفيه (في ص 646): «كنت أحياناً أقول لمالارميه» Mondor, *Vie de Mallarmé*, pp. 506-507.

(67) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 154.

المؤلّف مختلفة: فقد يكون غرضه العبارة عن عاطفة لا يمكنها من جيشانها وتلقائيتها أن تأتي في جملة مبنية؛ وقد يكون غرضه أيضاً أحياناً أن يأتي بسمات وصفية متجاورة كأنها عناصر لوحة، كما هي الحال في بداية «أثر ليلي» أو في «منظر بلجيكي، فالكور»[68]. إن الجملة في هذه القصيدة الأخيرة اسمية لا غير، ويمكّن نظامها من تمييز المسند إليه من المسند، كما في المقطع الأول:

«آجر وقرميد،

ما أجمله

حمى آمن

للعشاق!»

أو مختزلة في قائمة لا غير، كما في المقطع الثالث:

«حانات ريفية نيرة

فقاع، جلبة،

نادلات محبوبات

من جميع المدخنين!»

يتبين من هذين المثالين أن الاسم متى اعتُني به مثل هذه العناية كان له من القدرة التعبيرية على قدر انفراده، وهذا على عكس استعماله العادي. ذلك أن ما ندركه في المقام الأول في اللغة الدارجة ليس هو اللفظ، بل هو الجملة، أي مجموعة ينتظمها فعل، بالغاً ما بلغ من البساطة. أما القصيدة فيكون المقام فيها غير واضح المعالم

(68) الأول Effet de nuit في: Verlaine, *Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 51, والثاني Paysage belge, Walcourt في: *Romances sans paroles*, p. 127.

في الأكثر، وتكون العلاقات مبهمة عن قصد؛ فلذلك متى انفرد الاسم فيها بدا غريباً[69]، إذ يمكّن النحو، أو قل انعدام النحو من التردد بين مختلف معانيه.

تلك الاستعمالات إذاً متواترة في الشعر، إلا أن فرلين يحبّ أيضاً أن يجعل من القصيدة مجموعة متينة البناء، كما ترى ذلك في «حكمة»[70]، قصيدة رباعية الأدوار يخاطب الله فيها خليقته:

«وثواباً لتفانيك في تلك الواجبات
اللذيذة حتى لا وصف لملذاتها،
سأطعمك في الدنيا بواكيري،
وطمأنينة القلب، وحب الفقر وأمسياتي
الصوفية، عندما ينفتح الروح للآمال الهادئة
ويظن نفسه شارباً، كما وعدته من الكأس
الأزلية، وينساب القمر إلى السماء التقية
وتدق نواقيس الصلوات الوردية والسوداء،
إلى حين الصعود في نوري
واليقظة الدائمة في إحساني المعهود،
وموسيقى تسبيحي إلى الأبد
والوجد السرمدي والعلم

---

(69) شأن القصيدة أن تكون قصيرة جداً، فتختزل في بيت واحد (Apollinaire, *Chantre*, dans: *Alcools*),
وأحياناً في لفظ واحد (انظر الهامش 46).

(70) Verlaine, *Sagesse*, *Oeuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 176.

والكون فيّ أنا بين السنا المحبوب

سنا آلامك ـ وقد صارت آلامي ـ وكنت أحبها».

لقد ألزم الشاعر نفسه بشكل مضبوط: فلم يخلّ بالمقابلة بين الرباعيات والثلاثيات، ولا بالتذييل(*) (لأن قوله «وكنت أحبها» يبرر النص برمته)، وجاءت المقاطع الصوتية المئة والثمانية والستون المكونة منها رباعية الأدوار منتظمة في جملة واحدة[71]. وهذه حقاً جملة طويلة «عديدة» كما يقول البلاغيون. ولو أريد تبريرُ هندسةِ الجملة وانسجامِها مع المعنى، ودراسة العلاقات بين النحو والنظم، وغزارة المعنى الشعري واللاهوتي معاً بتناسب الألفاظ (مثلاً في «اليقظة الدائمة» و«الوجد السرمدي»)، لاحتيج إلى شرح طويل. إن هذا إتقان لا نظير له إلا عند مالارميه، مثلاً في الخاتمة البديعة لقصيدة «نخب التأبين»[72]:

«.. بحيث في صبيحة راحته الشامخة،

حين يكون الموت القديم كما وصفه غوتييه (Gautier)

إغماض الأعين القدسية والسكوت،

ينزغ من الرواق زينة تردّ الوديعة،

الناووس المتين يرقد فيه كل ما يتلألأ

والصمت الشحيح والليل البهيم».

(*) التذييل مقابل La chute، وهو «أن يذيّل المتكلم كلامه بجملة يتحقق فيها ما قبلها من الكلام» (**تحرير التحبير**، ص 387).

(71) وهي جملة تلفت باستعمالها العطف والتعليق، ولاسيّما شبه الجملة: «إلى حين الصعود. والكون فيّ أنا».

(72) Mallarmé, *Toast funèbre*, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 55.

حيث يُبرز النظم مفاصل التركيب النحوي، كورود الفعل متأخراً في صدر بيت منسجماً مع المعنى، أو كالمعطوفين الأخيرين في نهاية القصيدة، وبهما تمتد الجملة. إن التركيب النحوي عند فرلين ومالارميه شديد التنوع: من الجملة الاسمية المحض التي يوحي ظاهرها بانعدام النظام فيها لأنها أشبه بصرخة من أعماق النفس، إلى المجموعة المحكمة البناء تركيباً وعروضاً. في معظم القصائد تكون الجملة في المعتاد بسيطة لأن النحو، وهو نظم بطبيعته، يقيم علاقات منطقية، وتبعاً لذلك غير شعرية لكونها عقلية. وقد جرت العادة أن تظل تلك العلاقات المنطقية ضمنية وفي الأكثر خفية؛ حتى إذا كانت الجملة محكمة البناء واضحة المفاصل استغني عن الأدوات النحوية لثقلها، مثل عبارات العطف والموصولات نحو lequel (الذي) فيحلّ محلّه quand (متى) أو qui («الذي» في موقع الفاعل) أو que («الذي» في موقع المفعول)؛ هذا إن لم يكن مراد الشاعر، عن قصد وتحدٍ، أن يتلهى بمخالفة القاعدة، كما ترى ذلك عند فرلين في خاتمة «النزهة»[73]:

«يكون العقاب نظرة جافة،

وهذا مضاد مع ذلك

للشفة الممدودة في تسامح»

لأن في البيت الأوسط، علاوة على الفعل، هذا الموصول الثقيل (lequel)، ومعه شبه الجملة (au demeurant: مع ذلك)، وحرف أيضاً (avec: اللام في «للشفة»). وقد استُفيد من تلك الصيغ الثقيلة لمقابلة بيت جاف كالنظرة بالبيت اللين الذي يليه ويختم القصيدة.

---

(73) Verlaine, *A la promenade*, *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 85.

وفي المثال الأخير ما تتيسر به النقلة من النحو إلى الموسيقى؛ وحضور هذه واجب «قبل كل شيء»، كما قال فرلين[74]، وإن لم يكن ذلك إلا لتضفي على القصيدة نصيباً عظيماً من جمالها. وقد ذكر فاليري في النص الذي صدّرنا به هذا الفصل أن «الشعر طموح إلى خطاب. يمتزج بالموسيقى أكثر مما تحمله اللغة العادية ومما تحتمله». وفي ذلك يخالف الشعر محادثاتنا العادية لأنها ركيكة لا تعنى البتة بأثر الأصوات. وليس من قبيل المفارقة، وإن بدا كذلك، أن من يكتب رسالة يكون أشد عنايةً بانسجام نغم الجملة، وإن لم يكن لذلك سبب إلا كونه ليس في عجلة من أمره. ذلك أن العناصر الصوتية في صناعات الكلام وفي أجناس التمثيل ركن أساسي من جهة أن السامع يمج تنافر الأصوات ويستلذ على العكس من ذلك حسنها في جملة طويلة، مع العلم أن فعاليتها في حسنها. لكن الشاعر أشد عناية من الخطيب بالأصوات. وقد جرت الأجيال على عدد من القواعد، بعضها يجنّب التنافر (كقاعدة تحاشي التقاء الصائتين في الشعر الكلاسيكي)، وبعضها الآخر يحدث آثاراً صوتية، كالقافية، وهي من عوامل تماثل الصوت وتوليد الإيقاع، إذا ما سلّمنا على سبيل التيسير أن الإيقاع أثر صوتي يحدثه التكرار[75]. ويختلف مجموع تلك القواعد من لسان إلى آخر، ويتفق مع خصائص كل لسان على حدته. إذ إن العروض اليونانية اللاتينية شديدة الاختلاف عن العروض في الفرنسية، وللجناس الاستهلالي في الألمانية نصيب أكبر منه في الفرنسية لأن تلك لسان كثير النبر. وقد أثبتت التجربة أن السعي في فرض قواعد على لسان ليست هي من صميمه يبوء لا

(74) Verlaine, *Art poétique*, *Jadis et naguère*, Pléiade, pp. 206-207.

(75) Larthomas, *Le langage dramatique*, pp. 308-310.

محالة بالخيبة. ويذكّرنا هذا بمسعى بابيف في النظم العروضي[76]، وبجهود إدوارد دوجاردان بعد ذلك بثلاثة قرون في نقل البيت ذي الجناس الاستهلالي الذي كان يستعمله فاغنر إلى الفرنسية. وكيفما كان اللسان فلا مناص من المقارنة بين الشعر والموسيقى. وقد لاحظ الناقد بوفيس، في كتاب له هذا العنوان الدال: **موسيقى الصوت، موسيقى اللفظ**[77]: أن تاريخ الموسيقى وتاريخ الشعر تتخللهما جهود كل واحد منهما في الاستحواذ على قدرات الآخر كلها أو بعضها، أو شهادات دائمة التناقض عن زواجهما التعس المنتصر في آن.

ومن المفيد في هذا الصدد مقارنة القرنين السادس عشر والتاسع عشر. في النشرة الأصلية لديوان رونسار **غراميات** (*Amours*) كانت القصائد مشفوعة بألحان تمكّن من غنائها؛ وشرح لومونييه (Paul Laumonier)، ناشره اليوم، أن اعتبارات موسيقية (أي لحنية) هي التي عيّنت بنية كل مجموعة من رباعيات الأدوار. وعلى خلاف ذلك القول المنسوب عادة إلى لوكونت دو ليل (Leconte de Lisle)، وهو:

«ممنوع وضع شيء من الموسيقى على طول هذه الأبيات».

والاستنكار الصريح الذي صاغه هوغو في قوله[78]:

«لا يزعجني شيء أكثر من الإصرار على وضع أبيات حسان في موسيقى. ذلك أن الموسيقيين أصحاب صناعة غير كاملة، فلم يهدأ لهم بال إلى أن يقضوا على الشعر لأنه صناعة كاملة».

---

(76) كان بابيف (Baïf 1532-1589) يوصي بمحاكاة القدماء واستعمال عروضهم، أي الاعتداد بكمية الصوت، فكان ذلك منه سعياً إلى إخضاع الشعر والموسيقى لقواعد نغمية واحدة. لكن خاب مسعاه.

(77) لاسيّما مقدمة: Marcel Beaufils, *Musique du son, musique du verbe.*

(78) *Portefeuille non daté*, éd. club du livre, t. XV-XVI, p. 443.

ولنغفر له وصفه الموسيقى بأنها «صناعة غير كاملة»، إذ ينطق عن قلة شغف الشاعر بالموسيقى[79]. ويبقى مع ذلك أن التنافس بين الفنين في بحر القرن الماضي اتضحت معالمه وقامت مسألة العلاقات بينهما. ولنقتبس مرة أخرى فاليري[80]:

«.. كل تاريخ أدبي لنهاية القرن التاسع عشر لا يتحدث عن الموسيقى فهو تاريخ لا طائل منه، تاريخ أسوأ من ناقص، خاطئ، بل أسوأ من خاطئ، مبهم».

وتلك ملاحظات صدقتها الحركات الأدبية على ذلك العهد ولاسيّما أعمال مالارميه برمتها. وليس الغرض هنا تصحيح الكتاب الجيد الذي ألفته سوزان برنارد في هذه المسائل، بل لفت الانتباه إلى أمور نراها جوهرية: ذلك أن الشاعر لو لم يكن موسوساً بهمّ المقارنة بين الشعر والموسيقى لكان عمله غير ما هو عليه. وأكبر مزايا المؤلّفة إيضاحها مراحل ما سمته «تمسيق الشعر»[81]، وإشارتها إلى أن مالارميه كان حياته كلها مقتنعاً بتفوق الشعر، وكان يرى أن فن الموسيقى قد فُضل ظلماً على الأدب. لذلك أخلص النية في «استرداد ما أخذته الموسيقى»[82]؛ وذاك هو السبب في غيرة الشاعر من الموسيقار، وهي غيرة لابدّ من بيان أسبابها ودرجاتها.

---

(79) وتجدر الإشارة إلى هذا التصريح من ابنته أديل (Adèle): «نحن بالموسيقى أجهل من حمار»: éd. club du livre, t. IX, p. 1496.

(80) Au concert Lamoureux en 1893, *Oeuvres*, Pléiade, t. II, pp. 1272 et 1273.

(81) Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique* (Paris: Nizet, 1969), p. 7.

[وتمسيق الشعر جعله موسيقياً؛ ولعله يقال فيه «موسقة»].

(82) ونقتبس أيضاً قوله: «هذا التصرف العادل: استرداد ما يجب أن يكون ملكاً لنا، استرجاع كل شيء من الموسيقى»، في رسالة إلى غيل (Robert Ghil) سنة 1825 في ص 120 من ديوان: H. Mondor, *Propos sur la poésie*.

ظهر السبب الأول في وقت مبكر، وقد يبدو ساذجاً، وهو مسألة التدوين: ذلك أن مالارميه لم يكن صاحب ثقافة موسيقية متينة، فكان عاجزاً عن قراءة المدونة الموسيقية؛ وقد صرح بذلك ببراءة:

«فلنفتح كيفما اتفق موزارت أو بتهوفن أو فاغنر.. تأخذنا دهشة خاشعة لمرأى هذه المواكب الحزينة من دلائل عابسة، عفيفة، مجهولة. فنطوي كتاب القداس بكراً من أي معنى يدنسه».

ثم أضاف:

«طالما سألت عن هذا الحرف اللازم لِمَ أُنكرَ على فن واحد، على أعظمها

وأشفق على «أزهار الشر» أن تطبع بالحروف عينها التي طبع بها «الفيكونت دو ترّاي أو نظم لوغوفيه»[83].

تاريخ هذا النص سنة 1862؛ فهو من نثر الشبيبة؛ لكن مالارميه سيظل حياته كلها معتنياً بذلك الاختلاف في التدوين. وإن لم تقتنع فاقرأ مقدمة **رمية نرد** (*Un Coup de dés*)، ولاسيّما هذه الجملة[84]، وفيها تبرير لمختلف طرائق الطباعة:

«أضف أن من هذا الاستعمال الصريح للفكر، بما فيه من تأخير وتقديم وفوْتٍ، أو من الخط الذي يرسمه هو نفسه، يتحصل، لمن يريد القراءة جهراً، توليفة موسيقية».

من الخطر إذاً قراءة أعماله على أنها نص عادي، دون حسبان

---

(83) Mallarmé, *L'art pour tous, Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 257.

(84) [راجع ما تقدّم في الفصل الأول من هذا الجزء، في الهامش 5].
Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 455.

جهود الشاعر لنقل عدد من الطرائق من الموسيقى إلى الشعر.

لكنَّ في سيرة مالارميه وتطور أعماله تاريخاً لا ينبغي أن ينسى: تشهد على ذلك تصريحات ابنته جُنِفياف[85]:

«لم ينفتح على والدي سحر الموسيقى إلا في سنة 1885. إذ في شبيبته كان يزدريها. وكان يقال عندئذٍ: الموسيقى في الأبيات».

ولنسجل من هذه الشهادة أن مالارميه لم يكن صاحب ثقافة موسيقية خاصة؛ ورغب فيها في لحظة من اللحظات إلا أن ذلك لم يتحقق. وفي سنة 1885 أخذ دوجاردان الشاعر إلى حفل موسيقي روحي. وقد شهدت ابنته[86] أنه كان منذئذٍ؛

«... يُفرغ كل أحد من آحاد الشتاء - لذلك الغرض وحده - عشية عمل، ويذهب إلى حفل لامُورّوه (Lamoureux). فكان يقول: «أنا ذاهب إلى صلاة الستار...»

وهناك، على ما قال فاليري[87]:

« .. كان يعاني سحر بتهوفن أو فاغنر في افتتان ولكن في هذا الألم الملائكي الذي ينشأ من الحقائق السامية».

ولا يبدو أن مالارميه قد عني بغير الموسيقى السمفونية، إلا أن تأثير الموسيقارين، ولاسيّما الثاني، كان عظيماً؛ ولنقتبس مرة أخرى فاليري[88]:

---

(85) تصريحات ابنته جُنِفياف (Geneviève) واردة في ص 21 من كتاب: Bernard, *Mallarmé et la musique.*

(86) المصدر نفسه، ص 23.

(87) Au concert Lamoureux en 1893, *Oeuvres*, Pléiade, t. II, p. 1276.

(88) *Cahiers*, Pléiade, t. II, p. 979.

«كان مالارميه يخرج من الحفلات الموسيقية مفعماً غيرة عظيمة.

ما شيءٌ قطع أملي يوماً أكثر من موسيقى فاغنر (وهيهات أن أكون الوحيد)؛ غير أن مالارميه نفسه كان يُيَئسه فاغنر».

وعند رجل مثل فاليري تظل الكلمات محتفظة بقوة معانيها. ما مصدر هذه الغيرة وذاك اليأس عند الشاعرين؟ مصدرهما الشعور الذي عاشاه في ألم شديد بأن الشعر من حيث هو لغة، لا يمكنه من جهة الصوت إلا أن يكون متسلسلاً. والملاحظ أن جميع الآثار الصوتية (من قواف وجناس استهلالي أو صوتي وازدواج وغير ذلك) تقتضي التسلسل، أي التعاقب؛ أي إنّك متى اعتبرت مكوّنات الموسيقى، كما أحصاها ملحن من المحدثين[89]، وهي اللحن وائتلاف النغم والإيقاع والوتيرة وتركيب الجمل الموسيقية والرنة والشدة، تبين لك أن تلك الألفاظ من شأنها أن تُستعمل - بعد نقلها قدر المستطاع - للحديث عن الشعر، إلا واحداً، هو لفظ «الانسجام»، على الأقل بالمعنى الدقيق الذي يقصده الموسيقار: ذلك أن الشعر متسلسل بطبيعته؛ فلا يمكن أن يكون ائتلاف، بمعناه الموسيقي الدقيق، وهو معنى يتضمن تراص الأصوات.

ولئن كان الشعر لا سبيل فيه إلى تراص الأصوات، فمن شأنه أن يكون فيه تراص للمعنى فيتحصل بناء النص عندئذ، لكن من وجه آخر: ذلك أن الموسيقى لا تدلّ، بالمعنى الصحيح للدلالة؛ أما اللغة فدالة. وقد أشرنا في ما تقدّم إلى بعض الوسائل للحصول على هذا البناء في النص، باستعمال المجاز أو المثل أو التلميح أو التهكم مثلاً. إن القصيدة متى تصورها الشاعر وكتبها على ذلك الأساس فاتها

---

(89) René Leibowitz, *Le compositeur et son double* (Paris: Gallimard, 1971), p. 232.

في الوضوح ما اغتنت به في العمق. ولذلك لم تثر مسألة دلالة العمل الشعري من قبل أبداً ما تثيره اليوم: هل للقصيدة معنى؟ فإن كان لها، فأي معنى؟ بل أي معانٍ؟ ولذلك كثيراً ما ترى القارئ متردداً حائراً في أمر قصائد مالارميه الرباعيات الأدوار، والناقد آتياً بشروح معظمها مخيب للرجاء.

وأعمال مالارميه كثيرة الفوائد لمن شاء أن يقرأها ويدرسها في تطورها من أعمال الشبيبة إلى رباعيات الأدوار الأخيرة و**رمية النرد**. وليس الغرض هنا تحليل ذلك التطور؛ إلا أنه من المفيد الإشارة إلى أن مسألة المنافسة بين الصناعتين كانت دائماً تشغل مالارميه. والقصيدة عند فاليري تردد متطاول بين الصوت والمعنى؛ وقد وقع لمالارميه أنْ همَّ بتفضيل الصوت على المعنى؛ قال عن إحدى رباعيات الأدوار[90]:

«.. المعنى، إن كان لها معنى (بل أراني أرضى ألا يكون لها معنى مع ذلك النصيب من الشعر الذي تنطوي عليه) فيوحي به سراب داخلي في الألفاظ نفسها». لكن القصيدة مكوّنة من ألفاظ ليست موسيقى صرفاً، بل تدلّ، بحيث على الشاعر، وعلى القارئ بعده، أن يعطيها معنى، فجاءت آخر القصائد كأنها ألغاز؛ قال[91]:

«لابدّ أن يكون دائماً في الشعر لغز»،

لغز محكم الصياغة، لأن إبهام النص راجع إلى أسباب عديدة: إلى النحو إذ يكون أحياناً مبهماً عن قصد، إلى انعدام علامات

---

(90) رسالة إلى كازالي تاريخها 18 تموز/ يوليو 1868، في: *Correspondance*, I, p. 278.

(91) راجع في التطور الأدبي: *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 869.

الترقيم كلياً أو جزئياً، إلى انعدام العنوان لأنه «قد ينطق جهاراً»[92]، إلى غياب السياق لأن القصيدة تكون منغلقة على نفسها، فلا يستقيم الاعتماد عليها وحدها لتعيين المقام، بالمعنى اللساني. ويأتي النص كأنه صور تتلوها صور، كأنه نسيج مجازي تكاد تكون الاستعارات فيه دائماً «مغيَّبة» لأن المستعار له مستور بإحكام. وقد يقع أحياناً أن يغرَّر بالقارئ عن قصد[93]؛ فلذلك نرى أن «الخدعة» و«الكتابة المضاعفة» مفهومان جوهريان.

إن آخر قصائد مالارميه محاولة قصوى لاستعمال اللغة على خلاف الاستعمال العادي الذي هو «الاستطلاع العالمي»[94]؛ وفيها مسائل في التأويل خطيرة، حتى رفض بعضهم (ولاسيّما الشعراء، ومنهم فاليري) أن يعيّن معنى للقارئ الحرية التامة في اختياره؛ واعتقد غيرهم، ومنهم شاسّيه (Chassé) مثلاً، أن حلّ جميع ما استغلق ممكن باستعمال القواميس، **كقاموس ليتريه**؛ وفضل آخرون «التفسير العقلي» أو «الشرح العقلاني» (وقد استعمل دافيس العبارتين معاً[95]) للكشف عما سماه الشاعر نفسه[96] «طبقة الوضوح الكافية»). لكن النتائج المحصل عليها في جميع الأحوال مخْلِفة للرجاء؛ وأجود ما خرجوا به إنما هو «فكّ معمّيات متفرقة» ليس بينها في

---

(92) «Le mystère dans les lettres,» *Oeuvres complètes*, p. 387.

(93) راجع دراستنا: Larthomas, «Sur un poème de Mallarmé», *L'information grammaticale*, pp. 3-9.

(94) Mallarmé, «Variations sur un sujet,» *Oeuvres complètes*, p. 368.

(95) تأمل العنوان والعنوان الفرعي في اثنين من مؤلّفاته: Gardner Davies, *Les tombeaux de Mallarmé*, essai d'exégèse raisonnée et vers une explication rationnelle du *Coup de dés*.

(96) «Le mystère dans les lettres», *Oeuvres complètes*, p. 383.

أكثر الأحوال سوى علاقات اصطناعية لأنهم لم يلقوا بالاً إلى وحدة القصيدة وإلى أنها لغز. ويبدو لنا أن الاستنتاج الواجب هنا، ليس هو أن الشعر الحديث لا يقبل التحليل الأسلوبي، كما ذهب إليه بعضهم[97]، بل هو أن المنهج ينبغي تغييره، أو قل ينبغي العثور على منهج يمكّن من تفسير نصوص كتابتُها مضاعفة، لأن في استعمال اللسان لَبساً مقصوداً.

إن هذه الثورة التي انطلقت مع بودلير قد استشعرها رجل منذ القرن السابق. هذا الرجل، هو ديديرو: الذي قال في سنة 1749، في آخر «رسالته في العميان والصم البكم»:

> «لم يعد خطاب الشاعر حلقات متصلة من ألفاظ شداد تَعرض الفكر بقوة ونبل وحسب، بل هو أيضاً نسيج من هيروغليفات مرصوص بعضها فوق بعض تصف ذلك الفكر».

لم يزل الشعر على ذلك العهد يتوخى الخطابة، إلا أن ديديرو لمّا يكن يرى أن القصد عرض الفكر، بل وصفه؛ وهذان لفظان لا يخلوان من لبس. لكن لفظ «الهيروغليف»[98]، وقد استعمله هنا قبل شامبوليون، هو الأهم من جهة أنه يشير إلى ذلك النصيب من القصيدة الذي يظل خفياً متحدياً كل تأويل؛ وقوله «مرصوص» جيد

---

(97) Actes du colloque, *Qu'est -ce que la poésie* (Paris: PUF, 1994), pp. 170 et 173.

(98) ظهر هذا اللفظ في الفرنسية في القرن السادس عشر.
[جاء ذكره مؤنثاً في: Rabelais, *Le cinquième livre*, p. 175,
في قوله: «...toutes les hiéroglyphiques d'Egypte» هيروغليفيات مصر. وفي **المعجم الوسيط**: «هيروغليفي»، كذا: بياء النسبة. وشامبوليون (Jean François Champollion 1790-1832)، عالم بالآثار المصرية فرنسي. هو الذي استطاع فكّ طلاسم الحرف الهيروغليفي سنة 1822].

أيضاً لأنه يحيل على بناء القول؛ وبناء القول وتسلسله في الشعر سواء في الأهمية.

ويبدو أن الشعر في نهاية هذا القرن العشرين عثر (من جديد) على قرائه. ولئن كان من الصعب التنبؤ بتطوره، فمن اليسير التعبير عما لم يعد يريد أن يكونه. ونكتفي هنا بملاحظتين.

أولاهما أنه لا مناص من قيام هذه المسألة الملازمة لفعل القول أياً كان: هل كُتب القول لسامع، أم لقارئ، أم لقارئ سامع يقرأ النص جهراً للاستمتاع به؟ إن بين الشعراء في ذلك خلافاً، لتفاوت وعيهم بالفوارق الجوهرية بين المنطوق والمكتوب. ولنقتبس كلوديل[99]:

«أُهملت الفرنسية الدارجة اليوم كثيراً حتى غلبت الفرنسية الكتابية وهي فرنسية اصطناعية جافة، تقسر قسراً مكروهاً «لهجتنا» الحية، هذه المادة التي لا تفوق لذتها لذة».

ويأخذ غيره، على عكس ذلك، حذره من الكلام. وليست تلك مقابلة بين تصورين بقدر ما هي مقابلة بين طبعين. وهي مقابلة ثابتة لأنها راجعة إلى طبيعة الإنسان.

لكن الجديد هو أن الشعر ميال أكثر فأكثر إلى أن تكون غايته في نفسه؛ وكثيراً ما يترتب على ذلك مراجعات مؤلمة. وقد كانت عهود الجفاف في الأدب الفرنسي دائماً هي العهود التي لا يتميز فيها الشعر بوضوح من غيره من الأجناس. قال مرمونتيل[100]: «إنما

---

(99) حوار أجراه معه لوفيفر (Lefèvre)، وجاء ذلك في: G. Antoine, «Claudel et la musique,» *Cahiers de la comédie-française*, no. 18, pp. 54-68.

(100) قول مرمونتيل في مادة Eloquence poétique (الخطابة الشعرية). ورد ذلك في: Hugo, *Oeuvres complètes*, t. I, p. XXIII.

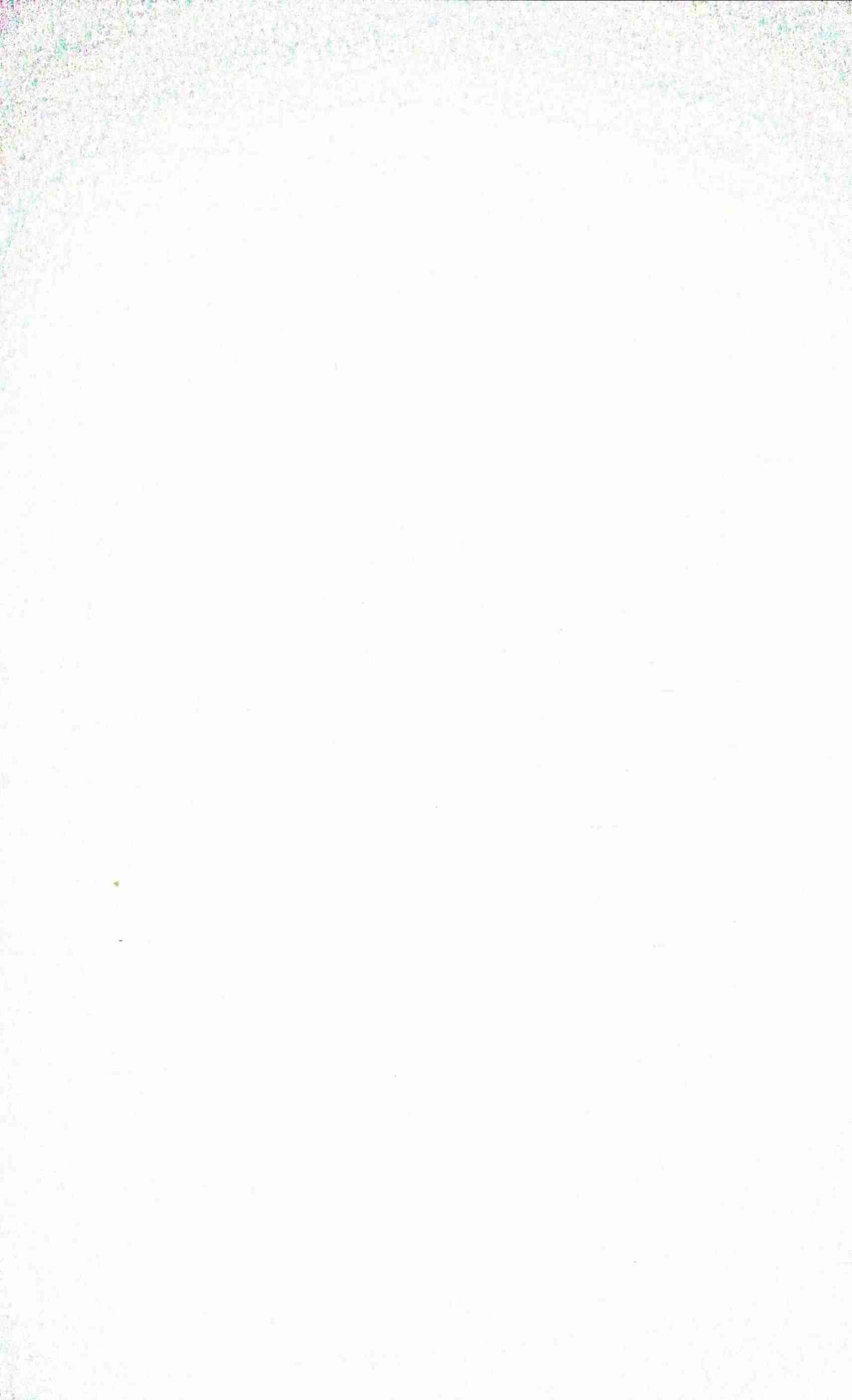
الشعر هو الخطابة في كل قوتها وبكل مفاتنها». والشعر يريد أكثر فأكثر أن يكون جنساً خاصاً، وهو كذلك حقاً؛ فلذلك لم يعد راضياً عن عدد من الأشكال يختص بها غيره من الأجناس الأدبية. مثال ذلك أنه قد يتضمن سمات حكائية أو وصفية، إلا أنه لم يعد يريد أن يحكي ولا أن يصف. ولم يعد راضياً كذلك عن حكايات كوبيّه (François Coppée) ـ وكثير غيره ـ المفرطة في الابتذال، ولا عن عمل مثل les pauvres gens (المساكين)، مع أنه يدعي أنه قبل كل شيء قصيدة، بغض النظر عن النادرة، عن الخبر المثير[101].

إذا كان الشعر لا يريد أن يحكي ولا أن يصف فماذا يريد حقاً؟ ليس الجواب بالأمر الهين، لأن كل شاعر يجيب بطريقته الخاصة، أحياناً في كل عمل من أعماله. قال تودوروف[102]: «يتضمن النص دائماً في نفسه وصفة في طريقة استعماله». ولئن صدق هذا على النص كيفما كان فهو على الشعر أصدق. لكن البحث عن تلك الوصفة، وهو أساس كل تحليل، كثيراً ما يَترك الناقد (أو القارئ، والأغلب أن يكون هو الناقد) في حيرة شديدة، إذ تتجاذبه الرغبة في الفهم، في التفسير لنفسه ولغيره، وخشية إدراج العقلانية حيث لا حاجة إليها. لكن الثابت أن البلاغة التقليدية التي تصيب المحز في تفسير بعض القصائد القديمة، والقسمة التقليدية كذلك إلى أجناس أدبية فرعية (كالقصيدة الريفية وقصيدة العرس والملحمة والأنشودة وغير ذلك)، لا يمكنهما البتة تفسير الشعر اليوم. ولئن كان الشعر، كما عرّفه فاليري، حلاً وسطاً بين الصوت والمعنى، فمن الجدير الذهاب إلى أبعد ما يمكن في المقارنة بينه وبين الموسيقى.

---

(101) راجع في هذه المسألة كتاب: Dominique Combe, *Poésie et récit* (Paris: Corti, 1989)

(102) Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris: Seuil, 1978), p. 94.



خاتمة

لقد وصلنا إلى نهاية هذا الكتاب. ولعله من الممكن الإشارة إلى الأمور التي نراها جوهرية، وضم عدد من النتائج بعضها إلى بعض، وفتح بضعة آفاق. ونبدأ بالتنبيه إلى أن كلامنا هنا كان على الأسلوبيات العامة؛ وهذه تختلف عما يمكن تسميته أسلوبيات الألسن (كالفرنسية والإنجليزية والألمانية) من جهة أنها تميز وقائع اللغة من وقائع اللسان، جرياً على المنهج الذي عرّفه بنفنيست في دراسته للضمائر[1]. والأسلوبيات العامة تقرر مبادئ صالحة لجميع الألسن، بالنظر إلى أن اللغة ظاهرة إنسانية كلية. وكان علينا أن ندرس، كما درس كثير غيرنا قبلنا، مجموع الأركان المكونة لفعل القول، وتعريف مجموع الكليات التي تقتضيها. وبعد ضبط العلاقات بين القائل والمقول له بدا لنا من الأهمية أن ننبه إلى الفوارق بين المنطوق والمكتوب، وعلى أهمية الإضمار، وعلى العبارة عن الزمان، وعلى مختلف الأحكام والغايات، وعلى الفرق الجوهري بين تسلسل القول وبنائه. ذلك أن فعل القول يقتضي علاقات خاصة بين تلك العناصر المختلفة، وهي علاقات تدرس الأسلوبيات منها «الآثار»، أعني الجمالية.

---

(1) راجع ما تقدّم في ص 69 من هذا الكتاب.

وهنا يتدخل مفهوم «الجنس». وأنت تدرك الآن أن هذا الكتاب اجتهد في إعادة تقدير هذا المفهوم حقّ قدره. وقد احتلّت الأسلوبيات شيئاً فشيئاً معظم مجال البلاغة مع تفاوت في التوفيق. وتاريخ ذلك التطور لمّا يكتب، إلا أنه حسبنا هنا أن نلاحظ أن **الأولى** أخذت عن **الثانية** أموراً كثيرة، وأهملت مفهوم الجنس، بل تجاهلته أحياناً؛ وهو أمر غريب. إن هذا المفهوم لا أثر له في رسالتي ماروزو وكريسّو الشهيرتين؛ ولم يُذكر من جديد إلا للمجاهرة بأنه لم يعد مجدياً البتة في الأدب الحديث؛ وهذا عندنا خطأ. وقد ترتب على ذلك اضطراب كثير، إذ صار لفظ «الجنس» لفظاً يفتح كل باب، وظل متداولاً إلا أنه لم يعرّف تعريفاً محكماً، بل كثيراً ما التبس الجنس الحقيقي بأحد «أشكاله» أو بإحدى «صيغه»، كحال المسرح مثلاً مع المأساة أو الملهاة، والشعر مع الملحمة أو الرباعية الأدوار. وحديثنا كان عن أجناس يمكن تسميتها «أجناساً أصولاً»، على أن تدلّ «الأصول» على أنها نابعة من «طبيعة الأمور»، ومجموع تلك الأمور هو مختلف أركان فعل القول الداخلة في الفعل اللغوي. ويُفهم دون جهد من ذلك أن تلك الأجناس - الأصول من جهة دوامها (إذ لن ينقطع الشعراء ما عاش البشر وعبروا عن أنفسهم) تختلف عن أشكالها لأن هذه دوماً عرضة لتطور الأفكار والعادات، وفي أحسن الأحوال (أو أردئها) إلى أهواء الدُّرْجة.

بعد تعريف الأجناس كان علينا أن نجلو الفوارق بينها وننتهي إلى تصنيف عقلاني. لذا تعيّن مفهومان بدا لنا أنهما جوهريان: ينص أحدهما على الفوارق وأحياناً على المقابلات بين المنطوق والمكتوب، ويعيد الثاني النظر مرة أخرى في مفهوم «المحاكاة» الأرسطي. والتصنيف الذي اقترحناه ينطلق من المنطوق إلى المكتوب من أكثر الأقوال ارتجالاً إلى القصيدة المدروسة بعناية؛ وتبين أن دوران هذين المبدأين هو الذي يعين في كل جنس مميزاته

وخصائصه. والمثال على ذلك قريب: ففن المحادثة، كما يدلّ على ذلك اسمها، فن شفهي؛ لكن أبرز خصائصه مردها في الأكثر إلى أنه تخلص من شوائب المحادثة العادية كافة، فتميز بالتوازن والانسجام، وهما عادة من خصائص المكتوب وحده؛ وهو ما لا يحسن العبارة عنه القول الشائع في مَن «حديثه السحر»: «كأنه ينطق عن كتاب»، لأن ذلك ليس البتة كلاماً. وتبدو شخصيات المسرح على العكس من ذلك كأنها تتكلم كما يتكلم الناس في حياتهم؛ ولو كان لحوارها فعالية مسرحية لما صحّ ذلك، لأن المحادثة العادية الممثلة تمثيلاً أميناً ليس لها قيمة مسرحية. ذلك أن النص المسرحي الجيد إنما هو دائماً حلّ وسط بين المنطوق والمكتوب؛ وقد اجتهدنا في بيان ذلك في كتاب سابق[2]، حصرنا فيه الخصائص الشفهية في لغة المسرح، وحاولنا تعريف ما سميناه «فِتَن الكتابة»، ولعلها عبارة لا تخلو من مبالغة. إننا لا نستعمل في محادثتنا الجارية الماضي المنفصل، إلا أنه مازال متواتراً في الأعمال المسرحية الحديثة؛ وتراه أيضاً في الرواية، أعني الرواية التي تتكلم فيها من أولها إلى آخرها شخصية واحدة. إذ في **الغريب** يحكي مورسو حياته مستعملاً الماضي المتصل، لكن تسلل إلى النص شيء من الماضي المنفصل يحيّر: فهل سها عنه المؤلّف لأنه يُستعمل في المعتاد زمناً في الحكاية أم له في سياقه قيمة خاصة؟ تلك هي المسألة[3]، ومن الصعب حلها.

(2) Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, 6 éd (Paris:. PUF, [s. d.]).

(3) وهي مسألة تناولها كثيرون منهم: Jean-Paul Sartre, *Situations I*, «Explication de L'étranger», et Harald Weinrich, *Le temps* (Paris: Seuil, [s. d.]), pp. 308-314; J. M. Adam et Mireille Noël, «Variations énonciatives: Un aspect de la genèse du style de l'étranger,» *Langages*, no. 118 (Juin 1995), pp. 64-84, et J. M. Adam, *Le style dans la langue* (Lausanne: Delachaux, 1997), «Les passés simples oubliés,» pp. 175-177.

ذلك أن الأجناس الأدبية بالمعنى الصحيح قد كُتبت أولاً، وإن كانت الغاية المنشودة أن يُترك الكلام للشخصيات كما هي الحال في المسرح، وإلا فأن يُنقل كلامها كما هو الشأن في الرواية. ولذلك ترى في هذه إمكان الاختيار بين ثلاثة أنماط من القول (هي حكاية القول والقول المعدول والقول المعدول المطلق)، وهو في معظم الأحايين اختيار صعب فطن فلوبير إلى تعقيده.

ويفرض علينا تعريفنا للأجناس الأصول أن ننظر نظرة خاصة إن لم تكن جديدة إلى المسائل الملازمة لفعل القول، ولاسيّما أن نفصل فصلاً واضحاً بين شكلي الخطابة، وأن نبرز التسلسل والبناء في الأقوال. إن هذين المفهومين عندنا جوهريان. ومتى تعرّفا تعريفاً واضحاً واستُثمرا فمن شأنهما أن يؤديا إلى تصنيف جديد للصور البلاغية. ومن أظهر الأمثلة على ذلك أن الازدواج (في نحو «من غاب خاب، وأكل نصيبه الأحباب»)(*) والجناس الصوتي والاستهلالي، وهي صور عمدتها التكرار، إلى التسلسل تنتمي، وإلى البناء تنتمي المجازات ـ على تفاوت فيها ـ لأنها تتضمن مدلولين لدال واحد. إن التسلسل والبناء مفهومان يستدعيان المقارنة بالموسيقى لأنها في آن لحن وانسجام.

واقتراحنا هذا المجال للدراسة ـ من بين مجالات أخرى ـ إنما هو في الوقت نفسه إثارة للمسائل العامة في الأسلوبيات؛ وقد قدمنا أن مجال نشاطها واسع جداً. ولها مع اللسانيات علاقات وثيقة، إلا أنها ليست إياها، ولا هي غيرها من العلوم الأخرى التي سُمّيت

(*) في الأصل Qui se ressemble s'assemble، ونظيره في العربية: «الطيور على أشكالها تقع»، وليس فيه ازدواج. والمثل المذكور في المتن أخذناه عن **التمثيل والمحاضرة**، ص 45.

بالأمس القريب وشُرع في دراستها، كالحكائيات والتداوليات والموقعيات(*). وقد اجتهدنا في تعريف العناصر الممكّنة من إدراك خصوصيتها. ونود في الختام الإشارة إلى بضعة أبحاث تبدو لنا ضرورية ملحة: ذلك أن التحليلات الجارية اليوم غزيرة الفائدة في معظمها وتلبي حاجة تربوية، فهي لذلك ضرورية؛ إلا أنّنا نفتقر إلى دراسات أوسع من الممكن أن تتناول ثلاثة مناحٍ:

1 ـ الأسلوبيات علم حديث بالنظر إلى تاريخ ظهور اللفظ الدال عليها، إلا أن لها اليوم تاريخاً خاصاً. وأولى النظريات الموضوعة فيها صارت اليوم «عتيقة»، وهذا أمر رهيب. لكننا «غيرنا المنهج» ولن نصوغها بعد على ذلك النحو. وينبغي دراسة هذا التطور، لأن من شأنه أن يفيدنا كثيراً، لاسيّما في العلاقات بين البلاغة والنحو، وكثيراً ما تكون مبهمة.

2 ـ والأسلوبيات، لا يَعْزُبَنَّ عن ذهنك أنها بطبيعتها نقدٌ يُصدِر في الأقوال أو عليه أن يصدر فيها ـ طال الأمد أم قصر ـ حكم قيمة، صريحاً كان أو ضمنياً، فهي لذلك أشبه بنقد الفنون. وقد لاحظ غراك[4] من قبل أن،

> «.. في الجامعة منذ عهد بعيد، شعبة خاصة بالأدب المقارن. ولا ينقصها سوى شعبة للعلاقات بين الفنون، شعبة ربات الفن التسع..».

وما يمكن السعي في تعريفه تعريفاً أوضح هو على الخصوص

(*) الموقعيات مقابل Proxématique؛ وهذه يقال لها أيضاً Proxémique؛ وأصلها مشتق من لفظ لاتيني معناه «القرب». وهي «فرع من فروع اللسانيات يدرس مواقع الأشخاص في المكان في حالة التواصل» (عن قاموس *Axis*، في المادة المذكورة).

(4) Julien Gracq, *En lisant en écrivant* (Paris: Corti, [s. d.]), pp. 279-280

العلاقات بين الأعمال الأدبية والموسيقية، وقد أشار الكتاب أنفسهم إلى أهميتها[5]. وهاهنا مجال فسيح للدراسة، إلا أن الذي ينبغي العناية به خاصة من بين أمور أخرى، هو ضبط مفاهيم اللحن والانسجام والإيقاع والوتيرة والتركيب والنبر والشدة، في الجملة المنطوقة والمكتوبة؛ وتلك كلها عناصر تتميز بها أيضاً لغة الموسيقى[6].

3 ـ والأسلوبيات تفتقر أيضاً إلى دراسات عامة في أسلوب أعلام المؤلّفين، في أسلوب بلزاك مثلاً. لقد اعتقد معاصروه كافة أنه كان رديء الكتابة؛ ومازال ذلك في الأغلب الأعم هو الرأي الشائع. وقد اجتهدنا وسعنا في أن نبيّن[7] أن الروائي الكبير إن كان لا يزال يُقرأ وكان عمله ذا فعالية حقاً فلا يمكن أن يكون رديء الكتابة. لكننا نفتقر إلى دراسة عامة تتجاوز الهفوات التي لا مفرّ منها في عمل ضخم، فتُبرز خصائص ذلك الأسلوب العميقة. وأنّى لنا ذلك إن لم تؤخذ في الحسبان عوامل شديدة التنوع منها تكوين المؤلّف الأدبي، وتنوع رسائله بحسب صفة المرسل إليهم، والرأي الشائع عند معاصريه في النظرية وفي حسن الأسلوب، ومقارنة الفروق الخطية وتطورها، وغير ذلك. معنى ذلك أن ما ينبغي القيام به كثير؛ ومعناه أيضاً أننا ندعو إلى أسلوبيات شاملة لا يمكن أن تنحصر في دراسة بضعة أسطر.

وفي ختام هذا العمل لعل في وسعنا إسداء نصيحة أخيرة، وهي أنه لا ينبغي القتور في تحذير الأسلوبي من نوع من السهولة:

---

(5) راجع ما تقدّم في الفصل الثامن، ص 389 من هذا الكتاب.

(6) René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, 1966, p. 222.

(7) «Sur une image de Balzac,» *Année balzacienne* (1973).

ذلك أنه من السهل أن تستخرج من نص من النصوص كل ما شذ، كالألفاظ والعبارات العتيقة والمولدة. لكن الذي يكشف عن أسلوب جميل إنما هو آثار أخفى وأسرار أغور. ولا يفوتنا هنا ذكر بعض تحليلات سبيتزر، والنصح بإعادة قراءة ما يقوم مقام «المقالة في المنهج»[8] عنده؛ وقد أبدع ستاروبنسكي في تعريف لب ذلك المنهج إذ قال:

«لعله كان في وسع سبيتزر أن يميل إلى بناء نظرية نقدية نسقية قائمة على فلسفة في الثقافة. لكنه لم يشأ أن يحصر نفسه في ذلك؛ بل فضل ممارسة التأويل اليومية، والتجربة الحية، يحثّه عليها تطلع نهم، ويملك زمامها ذهن وقاد كاره للتزمت الفكري وللتعصب المنهجي على السواء»[9].

ليست الأسلوبيات اليوم في كثير من الأمور كما كانت على عهد سبيتزر، وما في ذلك شكّ. لكن عنصرين مازالا جوهريين: أحدهما متصل بالمنهج، وهو قراءة النصوص وإعادة قراءتها؛ والثاني بالعاطفة، وهو التطلع النهم إلى الأعمال الجيدة الكتابة.

(8) Jean Starobinski, «Art du langage et linguistique,» dans: Leo Spitzer, *Etudes de style* (Paris: Gallimard, 1970), pp. 45-78.

(9) المصدر نفسه، ص 12.



الثبت التعريفي

أحكام الكلام (modalités du discours): الجهات التي يحمل عليها الكلام بالنظر إلى مراد المتكلم المستفاد من صيغة كلامه وتركيبه. وهي ثلاث: الإخبار (ويدخل في باب الكلام الخبري) والاستفهام والأمر (وهما من باب الكلام الإنشائي).

أركان فعل القول (éléments de l'énonciation): هي الأركان التي لا يكون القول إلا بها مجتمعة. وهي القائل والقول والمقول له والمقام والسياق والقناة؛ وزاد المؤلّف الغائية، وهي مقصد القائل والأثر الذي يطلب إحداثه.

أسلوب (style): هي طريقة التعبير باللغة. وأسلوب القول هو مجموع خصائصه الشكلية.

أسلوبيات (stylistique): من العلوم الإنسانية، ومن العلوم النقدية (مجاله مجال الجماليات)؛ فهي تعالج الأقوال وتنظر في الجانب الجمالي منها فتصدر فيها أحكاماً قيمية، فالأسلوبيات علم الخصائص الشكلية في الأقوال.

تسلسل القول (linéarité de l'énoncé): تدرجه الضروري بضم عناصر القول (وبينها صلات متفاوتة الوثاقة) بعضها إلى بعض كأنها

حلقات سلسلة واحدة يتلو بعضها بعضاً، ويترتب بعضها على بعض. (للعلاقات النحوية التركيبية القائمة في ما بينها).

جنسٌ أدبي (genre littéraire): نمط من الأقوال ثابت على أسس ومواضعات (منها ما هو شكلي، ومنها ما هو موضوعاتي، ومنها ما هو أسلوبي). وينعقد التمييز بين الأجناس على الأسلوب أصلاً؛ وأول ما تتعرف به هو خصوصية استعمالاتها لأركان فعل القول.

جنسٌ أصل (genre fondamental): عبارة ضبط بها المؤلّف مفهوم الجنس، بحيث ميزه عما ليس سوى شكل من أشكاله؛ فالرباعية الأدوار والملحمة ليستا جنسين، بل هما شكلان من أشكال الشعر، وهو جنس أصل.

حكاية القول (style direct): إيراد كلام المتكلم على حسب ما أورده، من غير تصرف فيه بزيادة ولا بنقصان، ومن غير تغيير له بأيّ وجه من الوجوه.

رواية (roman): شكل حكائي ليس فيه محاكاة (بالمعنى الأرسطي)، يكون الحكي فيه مقترناً بالوصف. وله مواضعات جرى عليها بعض الكتاب واستهان بها وسعى في تقويض أركانها بعض آخر. وهي ليست بجنس، بل تنتسب إلى جنسٍ أصلٍ هو الجنس الحكائي، وفيه معها القصة القصيرة والتاريخ والسيرة الذاتية وغير ذلك.

سياق (contexte): قول مصاحب للقول مساوق له، يقع قبله أو بعده؛ يتعين به القول. وقد يخلو القول من سياق؛ لكن لا يخلو من مقام.

شبكة زمانية (temporalité): مجموعة تندرج فيها أزمنة الفعل.

وهي أربع شبكات: «شبكة فعل القول»، وتنتظم حول اللحظة التي يقال فيها القول، وتتميز باستعمال ضميري المتكلم والمخاطب؛ و«شبكة القصة أو التخييل»، والضمير المستعمل فيها هو ضمير الغائب؛ و«الشبكة الخيالية الواقعية»، وهي التي يعبر عنها عندما تنقل على الحكاية أفكار إحدى الشخصيات أو أقوالها؛ و«شبكة لا زمنية»، وهي شبكة الحقائق العامة الأزلية.

عدول (style indirect): نقل كلام المتكلم بالنيابة عنه مع تعليقه وتغيير ضمائره وأفعاله وغير ذلك مما يتصل بمحفل الخطاب الذي يجمع المتكلم والمخاطب في زمان ومكان بعينهما.

عدول المطلق (style indirect libre): ضرب من التأليف بين حكاية القول والعدول، أهم مزاياه الإبقاء على خصائص العبارة الملازمة لحكاية القول.

فعالية (efficacité): هي صلاحية الأدوات (كالحركات والسكنات والصور البيانية وغيرها) التي يستعملها المؤلّف (في الخطبة مثلاً) لإحداث أثر بعينه في القارئ، ونجوعها في تحقيق ما توخاه.

فعل القول (énonciation): هو أن ينقل الكائن البشري بالصوت أو بالكتابة خبراً أو أخباراً لكائن بشري أو كائنات بشرية غيره بلسان خاص في أوضاع معلومة لغاية بعينها.

قائل (énonciateur): صاحب القول، المستعمل فيه لفظ «أنا» للدلالة على نفسه، ولفظ «أنت» (أو «أنتم»، وهو حقاً جمع له) للدلالة على مخاطبه.

قول (énoncé): الأقوال أشياء (كلامية) تكون لها وظيفة جمالية عندما تكون الغاية منها ـ عند قائلها ـ أن تنتسب إلى الأدب نوعَ

انتساب. وعند باختين لأنه وحدة المبادلة الكلامية؛ وتتعين حدوده بتعاقب الشخصين المتكلمين.

مغايرة (écart): عدول أصيل من الكاتب عن الاستعمال المعتاد إلى استعمال غيره، ينطق عن مقاصد فنية، ويتوخى إحداث أثر معلوم.

مقام (situation): مجموعة معقدة من العناصر متصلة بالحياة، يتعين بها معنى القول والمراد منه، وكثيراً ما يصعب إدراكها بالجملة.

ثبت المصطلحات

عربي - فرنسي

آني	synchronique
إتباع (صورة بيانية)	subjection
أثر	effet
إحصائيات	statistique
أحكام الكلام	modalités du discours
اختيار	choix
أداة التعليق	subordonnant
أداة الوصل	conjonction
أدوات الإشارة	déictiques
ازدواج	paronomase
أزمنة مركبة	temps composés
أزمنة مركبة/ مضاعفة	temps surcomposés
إسبيرانتو	Espéranto

استبدال	énallage
استخبار	interrogation indirecte
استدلال (صورة بيانية)	raisonnement
استعارة	métaphore
استعراض (صورة بيانية)	développement
استفهام	interrogation
استفهام تقريري	interrogation oratoire
استهلال	exorde
الإسكندري (بحر شعري)	alexandrin (vers)
أسلوب	style
أسلوبيات	stylistique
اسم	nom
أسماء الأعلام	patronymie
أسماء المواقع	toponymie
أسماء موصولة	pronoms relatifs
إسناد	attribution
إشارات المسرحية	didascalies (indications scéniques)
إشارة	déixis
اشتراك لفظي	homonymie
اضطرابات مشابهة	troubles de similarité
اضطرابات مصاقبة	troubles de contiguïté
إضمار	personnalisation

chanson	أغنية
parties du discours	أقسام الكلام
hiatus	التقاء الصائتين
démonstratifs	ألفاظ الإشارة
impératif	أمر
impératif passé (forme composée de l'impératif)	أمر مركب
orthographe	إملاء الألفاظ
sélection	إنتقاء
ode	أنشودة
interruption	انقطاع (صورة بيانية)
épigramme	أهجية
performance	إيقاع
effet de réel	إيهام بالواقع
émetteur	باث
émission	بث
combinaison	تأليف (مقابل الانتقاء)
interprétation	تأويل
arbitraire	تحكمي
fiction	تخييل
chute	تذييل
épistolaire	تراسلي
syntaxe	تركيب

linéarité de l'énoncé — تسلسل القول

personnification — تشخيص

diachronique — تطوري

subordination — تعليق

codage/ encodage — تعمية

décodage — تفسير

inversion — تقديم وتأخير

double articulation — تقطيع مزدوج

relatinisation — تلتين (تجديد)

homophonie — تماثل صوتي

accompli — تمام

mélodrame — تمثيلية عاطفية

intertextualité — تناص

ironie — تهكم

prosopopée — توهيم

esthétique — جماليات

la principale — جملة متعلق بها

allitération — جناس استهلالي

assonance — جناس صوتي

genre (littéraire) — جنس (أدبي)

genre (masculin/ féminin) — جنسية (تذكير وتأنيث)

anacoluthe — حذف اللازم

حكاية	récit
حكاية القول	style direct
حكائيات	narratologie
حكم طلب الفعل	modalité jussive
حكم القيمة	jugement de valeur
حكي	narration
حل العقدة	dénouement
حوار (في النصوص)	dialogue
خاتمة (في الخطبة)	péroraison
خبر وصفي	attribut
خرافة	fable
خطاب	discours
خطابة قديمة	rhétorique (ancienne)
خطبة	discours/ éloquence
خطبة تأبين	oraison funèbre
دال	signifiant
دلالة	signification
دلالة (علم)	sémantique
دليل	signe
ذات أدوار	rondeau
ذائعات	préjugés
ذخيرة مسرح	répertoire

sonnet	رباعية الأدوار
périphrase	ردف
roman	رواية
roman de formation	رواية تنشئة
roman populiste	رواية شعبية
romanes (langues)	رومانية (لغات)
temps	زمان
temps du verbe	زمن الفعل
niveau (registre) de langue	سجل لغوي
trait analytique	سمة تحليلية
trait descriptif	سمة وصفية
contexte	سياق
temporalité fictive réelle	شبكة خيالية واقعية
temporalité	شبكة زمانية
temporalité d'énonciation	شبكة فعل القول
temporalité intemporelle	شبكة لازمنية
subordonnée de temps	شبه جملة الزمن
subordonnée hypothétique	شبه جملة الشرط
subordonnée de conséquence	شبه جملة العلة
subordonnée relative	شبه جملة الموصول
poétique	شعريات
consonne	صامت

صائت	voyelle
صائت مزدوج	diphtongue
صرف	morphologie
صفة	adjectif
صوت المعلق	voix off
صوتيات	phonétique
صوتيات وظيفية	phonologie
صور أسلوبية	figures de style
صور بيانية	figures/ tropes
صور معنوية	figures de pensée
صيغة	mode
صيغة اسم الفاعل	participe présent
صيغة اسم الفاعل المتمحضة للاسمية	participe substantivé
صيغة اسم المفعول	participe passé
صيغة الثبوت	mode indicatif
صيغة شخصية	mode personnel
صيغة الغاية	subjonctif
صيغة الفعل المصدرية	infinitif
ضبط الحرف	transcription phonétique
ضرائر الشعر	contraintes poétiques
ضمير	pronom
ضمير التنكير	pronom indéfini

ضمير شخصي	pronom personnel
ضمير الملكية	pronom possessif
طباق	oxymore
ظرف	adverbe
ظرف الزمن	adverbe temporel
عبارة حرفية	locution prépositive
عبارة ظرفية	locution adverbiale
عبارة الوصل	locution conjonctive
عددية (مفرد ومثنى وجمع)	nombre (singulier/ duel/ pluriel)
عدول	style indirect
عدول مطلق	style indirect libre
عصور قديمة	antiquité
عطف النسق	coordination
علامات الترقيم	ponctuation (signes de)
علامة الاقتباس	guillemets
عناصر العرض	éléments de présentation
غائية	finalité
فصائل لغوية	familles de langues
فعالية	efficacité
فعل صدر	verbe introducteur
فعل القول	énonciation
فعل مساعد	auxiliaire

Volapük	فولابوك (لغة)
archilecteur	قارئ جامع
dictionnaire	قاموس
énonciateur	قائل
histoire	قصة
nouvelle	قصة قصيرة
épithalame	قصيدة العرس
madrigal	قصيدة غزلية خفيفة
idylle	قصيدة غزلية ريفية
satire	قصيدة قدحية
ballade	قصيدة قصصية
calligramme	قصيدة مجسمة
poème en prose	قصيدة نثرية
inversion	قلب (صورة بيانية)
canal	قناة
énoncé	قول
énoncé performatif	قول إيقاعي
co-énoncé	قول مساوق
écrivain	كاتب (جمعه كتاب)
écrivant	كاتب (جمعه كتبة)
parole	كلام
interjection	كلمة التعجب

كليات الألسن	universaux de langues
كليات اللغة	universaux de langage
كناية	synecdoque
كيفية الحدث	aspect
لاحقة	suffixe
لازمة	leit-motiv/ motif
لاشخص	non-personne
لسان	idiome/ langue
لسانيات	linguistique
مأساة	tragédie
ماضٍ شرطيٌّ أول	conditionnel passé 1ère forme
ماضٍ شرطيٌّ ثانٍ	conditionnel passé 2ème forme
ماضٍ غير تام	imparfait
ماضٍ غير تام سابق	plus que parfait
ماضٍ قريب	passé récent
ماضٍ متصل	passé composé
ماضٍ منفصل	passé simple
ماضٍ منفصل سابق	passé antérieur
مبدأ الاقتصاد في الجهد	principe d'économie
متتابعة	séquence
متخاطبان	interlocuteurs
متعلق	subordonnant

locuteur	متكلم
récepteur	متلقٍ
parabole/ proverbe	مثل
données de l'expérience	مجربات
conversation	محادثة
imitation	محاكاة (صورة بيانية)
dialogue	محاورة (بين الأشخاص)
interlocuteur	مخاطب
signifié	مدلول
féerie	مسرحية عفريتية
référent	مسمى
prédicat	مسند
thème	مسند إليه
vraisemblance	مشابهة الواقع
homonyme	مشترك لفظي
substantif	مصدر
présent	مضارع
présent de narration	مضارع الحكي
présent du conditionnel	مضارع شرطي
présent historique	مضارع القصة
concordance	مطابقة
pastiche	معارضة

connotations	معاني متداعية
lexique/ lexicologie	معجم
code	معمى
encodeur	معمي
écart	مغايرة
décodeur	مفسر
énoncé	مقال
situation	مقام
situation seconde	مقام الثاني
co-énoncé	مقاول
syllabe	مقطع صوتي
énonciataire	مقول له
écrit	مكتوب
épopée	ملحمة
comédie	ملهاة
vaudeville	ملهاة خفيفة
monologue	مناجاة
cotexte	مناص
dit	منطوق
code	مواضعة
sujet	موضوع
proxématique/ proxémique	موقعيات

نحو	grammaire/ syntaxe
نداء	apostrophe
نشيد التقريظ	dithyrambe
نص سابق	antétexte
نص لاحق	post-texte
نظام الشرط	système hypothétique
نظم	dispositio
نقط التعليق	points de suspension
هرجة	sotie
هندو ـ أوروبية (اللغات)	indo-européennes (langues)
وجاهة	pertinence
وحدة صوتية	phonème
وصف	description
وصف الزمان	chronographe
وصف المكان	topographie
وصف الهيئة	prosopographie
وظيفة تأثيرية	fonction conative
وظيفة تحقيقية	fonction métalinguistique
وظيفة تعبيرية	fonction émotive
وظيفة توصيلية	fonction phatique
وظيفة الدلالة على المسمى	fonction référentielle
وظيفة شعرية	fonction poétique

ومأ	pantomime
وهم المسمى	illusion référentiel

عربي - لاتيني

ابتكار	inventio
إفادة	docere
إمتاع	delectare
إنشاء	élocutio
تأثير	movere
حركات وسكنات	actio
حفظ	memoria
ملهاة مرتجلة	commedia dell'arte

الفهرس

ـ أ ـ

ـ ب ـ

- د -

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- ص -

- ع -

- غ -

- ف -

ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

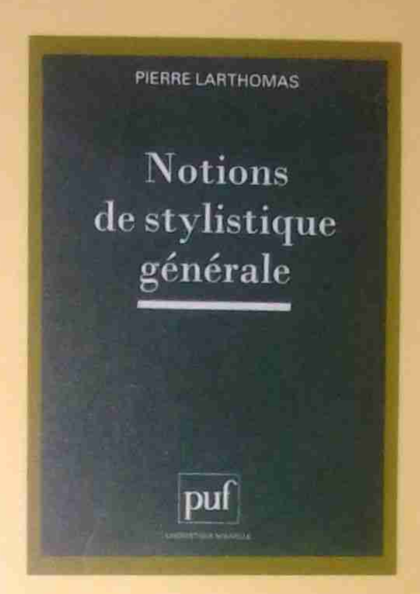
- م -

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

ـ و ـ

مبادئ
الأسلوبيات العامة



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

يُعنى هذا الكتاب بمسائل اللغة، ولاسيّما تلك المتعلّقة بالبحث في خصائص شكل التعبير اللغوي من نواحيه المختلفة، وهو ما بات يُعرف بِـ «علم الأسلوب» أو «الأسلوبيات».

وإذا كانت تعريفاتُ الأسلوبياتِ متنوّعةً ومتباينةً بين باحثٍ وآخر، فإنّ نقطة التقاطع بين وجهات النظر المتعدّدة تبدو واضحةً إلى حدّ كبير، وهي أنّ الأسلوبياتِ **«علمُ الخصائصِ الشكليّةِ في الأقوالِ»**، وفقاً لما أشار إليه بيار لرتوما في هذا الكتاب الذي تميّز بالتتبّع المعمّق لميزاتِ أشكال القول، وبصوْغ استنتاجاتٍ مهمّةٍ ودقيقةٍ مستندةٍ إلى أمثلةٍ تطبيقيةٍ مستقاةٍ من آثار إبداعية عديدة.

إنّه كتاب يخاطبُ الباحثين والطلابَ في وقتٍ واحد، وتساهمُ ترجمتُه في إغناءِ المكتبة العربيّة، ولا سيّما في مجال الدراساتِ المنضويةِ إلى هذا الميدان من العلومِ الإنسانية.

• **بيار لرتوما (1915 ـ 2000)**: مفكر فرنسي. أستاذ في جامعة السوربون ـ باريس بين 1970 ـ 1985. من مؤلفاته: *Le Langage dramatique: Sa nature, ses procédés,* et *La Technique du théâtre*, Que sais-je?, Paris, Presses Universitaires de France.

• **محمّد الزكراوي**: مترجم وباحث من المغرب. من ترجماته: **النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا**، آن موريل (Anne Maurel).



المنظمة العربية للترجمة



ISBN 978-9953-0-2066-2

الثمن: 20 دولاراً
أو ما يعادلها